

O SOM DA CIDADE: BASES PARA UMA LEITURA DO ESPAÇO PÚBLICO
BÁRBARA FERNANDES LEITE

VOLUME 1 | dissertação

Universidade do Porto
Faculdade de Belas-Artes

O SOM DA CIDADE: BASES PARA UMA LEITURA DO ESPAÇO PÚBLICO
BÁRBARA FERNANDES LEITE

Investigação com trabalho de projecto para obtenção do Grau de Mestre em Arte e Design para o Espaço Público, sob orientação do Professor Doutor Pedro Bandeira/ EAUM.

Porto, Setembro 2011

| Nota ao Leitor

A presente dissertação e anexos (VOLUME 1), assim como o caderno de projecto (VOLUME 2) e a apresentação no momento da defesa da dissertação compõem o material teórico e artístico que foi submetido a avaliação para a conclusão do Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público.

*Aos meus pais,
à minha irmã
e ao José*

“There are no shortcuts to anyplace worth going.”

Beverly Sills. In Paul Arden “It’s not how good you are, It’s how good you want to be”. Londres; Phaidon, 2003. pág.122.

“Interessa saber de onde se vem quando se procura compreender para onde se vai.”

In Pierre Francastel. “Imagem, Visão e Imaginação”. Coleção Arte & Comunicação. Lisboa: Edições 70, 1987. pág. 9.

O som da cidade: bases para uma leitura do espaço público | Resumo

O espaço público constitui um elemento essencial para o exercício da cidadania, uma vez que ele cumpre funções urbanísticas mas também sócio-culturais e políticas: interconecta os seus diversos espaços e contribui para a criação de uma *imagem* de identidade. Desse modo, as práticas que nele ocorrem são determinantes pois esse sentido de espaço poderá condicionar os comportamentos que nele se definirão. Assim, fica clara a importância em pensar o espaço como suporte de comportamentos – ele é o laboratório da cidade por excelência. Além disso, importa ainda o diálogo entre o sujeito e o espaço como mote de desenvolvimento do discurso, centrando a atenção na diáde entre espaço construído, objectivo e material, e espaço vivido, subjectivo e imaterial.

De que maneira a experiência sensível e a interpretação sonora condicionam a percepção e apropriação do espaço público? Esta é a questão central que dá corpo à presente investigação, manifestamente direccionada para as práticas sensíveis no espaço público, perspectivadas através da relação que as suas sonoridades estabelecem com a cidade. Ensaia-se, assim, a construção do espaço por via do som, testando os instrumentos e ferramentas passíveis de transformar o espaço público e de agenciar novas “imagens” de cidade.

Dessa perspectiva, a narrativa é o modo de subversão simbólica utilizado, induzindo os ouvintes a interferir com as estruturas físicas do contexto e a interagir com os demais transeuntes, de forma a gerar um processo de envolvimento e vivência do *lugar*, como meio de redefinição da experiência. Além disso, a narrativa é aqui entendida enquanto um processo e uma prática social, manifestamente porque o seu exercício a faz múltipla - a narrativa como meio de construção de significações pessoais. Com efeito, a narrativa induz acção, movimento – e implica conhecimento prático. Enquanto nos movemos no espaço físico, participamos activamente no meio, conectando o espaço visível – apto a apropriações -, ao invisível – o espaço das memórias, construindo cenários interiores a partir do contexto externo.

Por conseguinte, recorrendo a um dispositivo sonoro (*walkman*, telefone móvel com *GPS*, colunas de emissão som), pretende-se testar uma narrativa auditiva capaz de reconfigurar a experiência e apropriação que o indivíduo tem, e faz, do espaço público, construindo um ambiente sensorial múltiplo que surge independentemente da plenitude dos sentidos, no senti-

do da (re)criação e interlocução de um mundo imaginado dependente das imagens mentais específicas de cada indivíduo e da sua experiência efectiva no espaço. Importa, dessa forma, averiguar as dinâmicas sociais de relação entre indivíduos, expressões de cultura urbana e, acima de tudo, práticas significantes no espaço público.

Palavras-chave: paisagem sonora, narrativa, espaço público, mapeamento, percurso sonoro.

The sound of the city: bases towards a reading of public space | Abstract

Public space is an essential element for the exercise of citizenship, since it meets urban functions but also socio-cultural and political: it interconnects its various spaces, contributing to the development of an identity *image*. Thus, the practices that occur in it are crucial, because this sense of space may affect the behaviors that bear in it. And so, it is clear the importance of thinking about space as a behavior support platform - it is the city's laboratory *par excellence*. Moreover, it is also relevant the dialogue between individual and space as the basis for the speech development, focusing on the dyad of built space - objective and material -, and lived space - subjective and immaterial.

How does sensory experience and interpretation sound condition the perception and appropriation of public space? This is the central issue that embodies the present investigation, clearly directed at sensitive practices in public space, envisaged by its relationship with the city sounds. Hence, it is rehearsed the construction of space through sound, testing the instruments and tools more likely to transform public space and address to new city "images".

From this perspective, the narrative is the symbolic mode of subversion used, leading listeners to interfere with the physical structures of the context and interact with other bystanders, in order to generate an engagement process and experience of *place*, as a means of redefining the listeners' own experience. Moreover, the narrative is here understood as a process and a social practice, since its exercise makes it multiple - the narrative as the dynamic conductor for constructing personal meanings. Indeed, the narrative induces action and movement - it implies practical knowledge. As we move in physical space, we actively participate in the environment, connecting the visible space - which is able of being subjected to appropriations - and the invisible one - the space of memories and fantasies, constructing interior mindsets out of the external inputs.

Therefore, using a sound device (*walkman*, mobile phone with *GPS*, sound emission speaker), it is intended to test a narrative able to redefine the hearing experience and appropriation the individual has, and does, of public space, building a multi-sensory environment that arises regardless of the fullness of the senses, in an effort to the (re) creation and discussion of an imagined world dependent on specific mental images of each individual and their actual experience

in space. Thus, it is ponderous to ascertain the social dynamics of relationship between individuals, expressions of urban culture and, above all, signifying practices in public space.

Keywords: soundscape, narrative, public space, mapping, audiowalk.

campo de acção

A investigação organiza-se em dois campos de acção: um corpo teórico baseado na pesquisa e filtragem de referências bibliográficas, bem como sonoras e imagéticas, e outro de ordem mais prática, assente num trabalho de campo que se referencia em *field recordings*, ensaios áudio, registos de observação, pesquisa histórica e cronológica do lugar, recolha de dados, mapas cognitivos, mapeamento sonoro, entrevistas. O primeiro desdobra-se, ainda, em três capítulos: das questões que concernem o espírito do lugar, percepção e interacções sensoriais no espaço público, que possibilitam a construção da imagem da cidade, tanto por via das suas representações como experiência *in situ*; à concepção da paisagem sonora e similitude entre códigos visuais e auditivos e à construção de paisagens audíveis que caracterizam a cadência do quotidiano, deixando adivinhar impressões sociais, políticas, históricas, etc. do lugar, num espectro presente e passado.

objecto de estudo

Quanto à investigação e ao trabalho prático importam, sobretudo, três registos distintos: um que se centra nas dimensões espaciais do lugar – percepção & experiência; um outro nas propriedades físicas e mentais associadas ao sentido auditivo e potencial evocativo e relacional do som; e, por fim, uma consideração acerca do dispositivo sonoro como ferramenta de mediação entre o nosso espaço pessoal e o contexto.

Assim, a observação *in situ* parece ser a premissa necessária para qualificar, descrever e diagnosticar as experiências sensoriais, mais concretamente sonoras, que os indivíduos têm do *lugar*; permitindo explorar e revelar aspectos sensíveis, como seja a percepção e interpretação que o indivíduo faz da multiplicidade sonora que o acompanha no quotidiano, assim como as características e/ ou qualidades sensíveis que participam activamente na construção de uma imagem colectiva e comum do sítio.

trabalho de projecto

As propostas de projecto (ensaios sonoros) pretendem mapear o espaço por via som, trabalhando sobre e questionando a conjugação de som & narrativa como meios de colocar em evidência as dinâmicas invisíveis do sítio: a cidade entendida por camadas de tempo, a possibilidade de revisitação do passado, e do futuro, por meio da ficção e/ou simulação e manipulação entre o real e o imaginado, o público e o privado, o silêncio e o ruído, o permanente e o provisório.

Recorre-se a experiências anteriores para afinar métodos e atestar a linha de pensamento, como forma de validação do dispositivo sonoro (*walkman*, telefone móvel com *GPS*, colunas emissão de som), de modo a identificar as metamorfoses do lugar – alteração de usos, forma, funções, espírito -, e recuperar referências sonoras de um passado recente, válidas para a construção individual e colectiva do espaço público.

Assim, pensa-se que o seguinte ensaio – mapear o espaço por via do som - poderá ajudar na identificação dos sons-padrão que identificam um determinado território, para depois manipulá-los, recuperá-los ou preservá-los, pois que a memória de um ambiente fornece uma base para o desenvolvimento da memória pessoal e social.

Por conseguinte, os contextos seleccionados serão alvo da recriação de uma narrativa que ao fixar-se, criará, em potência, outros espaços e novas formas de “olhar” (“escutar”) a cidade, ensaiando automatismos de percepção da cidade que se vão alterando em afinidade e familiaridade com a narrativa sonora, de modo a criar um discurso de permanência sobre esses espaços públicos.

	Resumo (p. i)
	Metodologia – campo de acção, objecto de estudo & trabalho de projecto (p. v)
	Índice (p. 01)
[volume 1]	Nota Introdutória (p. 02)

Capítulo 1 |Espírito do Lugar e Percepção do Espaço (p. 04)

- 1.1 Som, espaço e lugar – a errância como forma de mapeamento (p. 05)
- 1.2 O corpo na definição do espaço – a apreensão do mundo sensível (p. 10)
- 1.3 Práticas sensoriais no espaço público — construção de uma identidade de lugar (p. 13)

Capítulo 2 |O Som da cidade – construção da narrativa espacial (p. 15)

- 2.1 Da construção da imagem da cidade à concepção da paisagem sonora (p. 16)
- 2.2 *Imaginabilidade* e narrativa urbana (p. 21)
- 2.3 Experiência corporizada (p. 24)
- 2.4 Para uma consciência sonora (p. 28)

Capítulo 3 |Som em contexto específico (p. 35)

- 3.1 Projectos de referência: “*Fairy Tales*”, por Francis Alÿs; “*The Missing Voice (Case Study B)*”, por Janet Cardiff; “*Coma Profundo*”, por Visões Úteis; “*Binaural/Nodar*”, por Rui Costa (p. 36)
- 3.2 A operatividade do objecto sonoro - estratégias e dispositivos de acção na construção do espaço público (p. 44)
- 3.3 Fichas de Projecto (p. 48)
- 3.4 Correspondências e Permeabilidades (p. 57)

	Considerações Finais (p. 60)
	Bibliografia (p. 62)
	Índice de Imagens (p. 65)
	Anexos (p. 66)

[volume 2] Caderno de Projecto

História em Layers, Crestuma, Julho 2010
Cedofeita Som Postal, Porto, Novembro 2009
Percurso sonoro activado por GPS, Janeiro 2011
Concerto Polifónico v. 2011, Torres Vedras, Maio 2011

A relação que o ser humano estabelece com o ambiente que o rodeia e com os outros efectua-se, por um lado, através de estímulos que recebe e é neste entendimento com o mundo - diálogo com o meio envolvente a partir de estímulos intermediados pelos sentidos -, que o indivíduo constrói o seu mapa no espaço público e determina a sua inserção no mundo. Por outro, tem-se, ainda, que as relações interpessoais assentam em metáforas de base espacial, conduzindo-nos para a percepção e compreensão do espaço através das práticas que nele ocorrem, isto é, limites, passagens e comunicação que através dele é mediada. A experiência do lugar supõe, então, uma implicação directa com ele, abrindo-nos consecutivamente múltiplas possibilidades e estando em permanente definição. Assim, os estímulos sensoriais que o indivíduo experiencia são, em larga medida, decorrentes da sua intervenção e interacção com o meio ambiente, tanto como do seu entendimento com os outros.

Assim sendo, é irrefutável que o corpo conta a história do indivíduo, não apenas da perspectiva biológica e evolutiva, mas também da sua relação com os outros e com o mundo: do corpo colectivo, social, rítmico, místico, etc.

A experiência física de andar pela cidade é susceptível de se ir mediando, construindo e ajustando em função das referências que vamos montando. Nesse sentido, a experiência do lugar obriga-nos a fazer parte desse lugar, a experimentá-lo, de tal forma que este surge como uma entidade abstracta até ser organizado, e é precisamente através de activações que o lugar começa a surgir, sendo o indivíduo o centro dessas actuações, dado ser a descoberta do corpo enquanto medida do espaço físico.

O termo paisagem sonora ¹, cunhado por Raimond Murray Schafer, remete para um ambiente acústico que visa a reeducação da escuta, apontando a percepção como fundamento para a sua prática. Assim, há aspectos relacionais inerentes ao objecto sonoro, como seja a sua envolvente – superfícies, texturas de materiais e outros elementos do mundo onde o fenómeno acontece. Contudo, ele indicia o reposicionamento das noções de sujeito e objecto, na medida em que é pela experiência do corpo – filtrado pelos sentidos -, que o indivíduo reconhece o mundo. Assim, a operatividade desta investigação centra-se, sobretudo, no potencial de (re)

¹ *Paisagem Sonora*, do inglês “*soundscape*”, conceito teorizado por Murray Schafer, reportando-se a uma performance de som que recria a sensação de estar e experienciar um determinado espaço.

conhecimento de uma identidade sonora urbana, em concordância com as peculiaridades do lugar, tanto numa amplitude mais alargada, como numa mais específica.

“Som em contexto específico” refere-se tanto ao objecto, como ao método da investigação: a cidade composta pela sobreposição de ruídos e sons, regra e improviso; a cidade narrada sobre camadas, onde há uma concorrência entre o território físico e o mapeamento subjectivo e individual que cada um estabelece.

Com efeito, recorre-se à narrativa - escrita, oral e sonora -, como forma de condução, encaideamento e assemblagem do discurso e tratamento da informação sonora, de modo a persuadir e incitar o transeunte a explorar o espaço público, com vista à construção de significados. Por fim, questiona-se a operatividade dos dispositivos sonoros enquanto elementos de mediação entre o indivíduo e o espaço público e que alteram a nossa percepção diária. Os dispositivos são assim entendidos como os meios de difusão locativa dos projectos, imiscuindo-se no espaço, de forma a que os ouvintes activamente recriem e reconfigurem novos espaços de experiência.

- 1.1 Som, espaço e lugar – a errância como forma de mapeamento
- 1.2 O corpo na definição do espaço – a apreensão do mundo sensível
- 1.3 Práticas sensíveis no espaço público — construção de uma identidade de lugar

O presente trabalho tem por objectivo investigar a influência da audição na vivência arquitectónica, centrando-se nas vertentes externas ao indivíduo – as físicas –, e nas internas – as psico-fisiológicas – através da compreensão do papel do som no espaço público. No primeiro capítulo abordam-se questões mais específicas de contextualização e posicionamento dos capítulos seguintes, com vista à problematização da *imagem da cidade* por via do som. Principia-se o discurso, discorrendo acerca da percepção do espaço físico, mapeando parâmetros de uma área comum transversal às propostas de projecto, em particular os conceitos de “*psicogeografia*”, “*deriva*”, “*imaginabilidade*” e “*narrativa urbana*”. A intenção deste capítulo introdutório prende-se com a constituição de um corpo de evidência cumulativo e gradual, estreitamente associado à apropriação e fruição do espaço e à concepção de uma *identidade de lugar*. Importa criar um sentido aproximado a estas temáticas, de forma a estabelecer um contexto metodológico para uma *psicogeografia* prática, facilitando e potenciando narrativas significativas no ambiente urbano.

Incide-se sobre a percepção do espaço público, assim como no entendimento do corpo enquanto elemento que explora o espaço, seja por submissão ao real, seja por fabulação. Surge, assim, o interesse pela compreensão de relações de tempo e de espaço, de movimento e de acção humana, em relação ao som, constituindo-se como os factores revistos na apropriação e uso de um contexto físico premente às propostas projectuais.

1.1 Som, espaço e lugar - a errância como forma de mapeamento

“O sentido de lugar, como a frase sugere, emerge efectivamente dos sentidos. A terra, e até mesmo o espírito do lugar, pode ser experienciado cinética ou cinesteticamente, bem como visualmente. Caso alguém tenha sido criado num lugar, as suas texturas e sensações, os seus cheiros e sons, são recordados como eles sentiram a uma criança, a um adolescente, ao corpo de adulto. Mesmo que o tempo aí passado tenha sido curto, um lugar pode ainda ser sentido como uma extensão do corpo, especialmente o corpo que se desloca, movimentando-se e tornando-se parte da paisagem.”²

Caminhar é um modo de nos envolvermos e experimentarmos cineticamente um lugar – enquanto nos movemos através do espaço físico, participamos activamente no meio. Neste estado, o corpo participa nos padrões temporais do lugar, explorando os ritmos quotidianos e actividades urbanas de forma informal. Além disso, a prática de percorrer o espaço a pé afecta a nossa relação com o lugar, na medida em que propicia uma subjectividade no ambiente sócio-espacial, o que, inevitavelmente, infere com a imagem que temos desses mesmos locais.

Este aspecto parece próximo da psicogeografia, no sentido em que reflecte uma vontade de transcender individualmente o espectáculo da vida da cidade, conectando a experiência com a percepção espacial. Foi Guy Debord que introduziu o termo “*psicogeografia*”, no seu ensaio de 1955 - “*Introdução a uma Crítica da Geografia Urbana*”:

“A Psicogeografia poderia definir-se como o estudo das leis precisas e dos efeitos específicos do ambiente geográfico, conscientemente organizado ou não, sobre as emoções e o comportamento dos indivíduos. O termo *psicogeográfico*, mantendo uma imprecisão bastante agradável, pode então ser aplicado às conclusões deste tipo de investigação, a sua influência sobre os sentimentos humanos, e genericamente a qualquer situação ou conduta que pareça reflectir o mesmo espírito de descoberta.”³

² Tradução livre do original: “*The sense of place, as the phrase suggests, does indeed emerge from the senses. The land, and even the spirit of the place, can be experienced kinetically, or kinesthetically, as well as visually. If one has been raised in a place, its textures and sensations, its smells and sounds, are recalled as they felt to a child’s, adolescent’s, adult’s body. Even if one’s history there is short, a place can still be felt as an extension of the body, especially the walking body, passing through and becoming part of the landscape.*”. In Lucy R. Lip-pard. “*The Lure of the Local – Senses of Place in a Multicentered Society*”. New York: The New Press, 1997. Pág. 34.

³ Tradução livre do original: “*Psychogeography could set for itself the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals. The adjective psychogeographical, retaining a rather pleasing vagueness, can thus be applied to the findings arrived at by this type of investigation, to their influence on human feelings, and even more generally to any situation or conduct that seems to reflect the same spirit of discovery.*”. In Guy-Ernest Debord. “*Introduction to a Critique of Urban Geography*”. 1955. Disponível no sítio on-line: <http://library.nothingness.org/articles/Sl/en/display/2>, consultado em Abril 2011.

Descrescia-a, ainda, como uma força disruptiva e uma cartografia renovada; contudo, a aplicabilidade prática da psicogeografia foi melhor reiterada no seu ensaio de 1958 – “*Teoria da Deriva*”: “Uma das práticas situacionistas básicas é a “*deriva*” [literalmente: “flutuar”], uma técnica de deslocamento através de variadas ambiências. A deriva implica um comportamento lúdico-constructivo e consciência dos efeitos psicogeográficos, e é, portanto, bastante diferente das noções clássicas de viagem ou passeio.”.⁴ Com efeito, tais práticas implementaram toda uma poética da errância e da deambulação, dando azo a narrativas de exploração, pois o espaço urbano representa um imenso laboratório móvel, derivando em mapas mentais que traduziam uma organização afectiva da cidade comandada pela experiência da deriva.

Deste modo, a caminhada é a unidade nuclear da experiência, desvendando espaços que não se vêem, como refere Michel de Certeau em “*A invenção do quotidiano*”. Nesse seu livro, Certeau estabelece uma diferenciação entre lugar e espaço, abordado a questão da mobilidade como uma das práticas artísticas mais recorrentes no meio urbano. O autor destaca a relação entre o actor da experiência e os percursos invisíveis que define, pois que o espaço supõe um lugar animado por deslocamento, “*um lugar praticado*”.⁵

Com efeito, andar implica movimento – e implica conhecimento prático. A acção de andar, caminhar, embrenha-se em emoções, conectando o espaço visível – o espaço físico apto a possibilidades e apropriações –, ao invisível – o espaço das memórias, afectos e sentidos, construindo cenários interiores a partir do contexto externo, tanto que o ambiente de síntese é um outro inteiramente distinto. Há, no entanto, um outro registo que convém aqui mencionar. Em “*The Production of Space*”⁶, Henri Lefèbvre destaca o binómio dialéctico entre as *representações do espaço* – aquelas que importam ao espaço planificado e construído, próximas do conhecimento técnico-científico-, e os *espaços de representação* – aqueles onde ocorrem práticas vividas. Estes *espaços de representação* constituem-se *no* e *pelo* movimento, através de *estratégias* e *táticas*⁷ (como Michel de Certeau coloca), usos e apropriações efectivas que subentendem um conhecimento prático, corporal, sensorial e operativo sobre o mundo.

⁴ Tradução livre do original: “*One of the basic situationist practices is the *dérive* [literally: “drifting”], a technique of rapid passage through varied ambiances. *Dérives* involve playful-constructive behavior and awareness of psychogeographical effects, and are thus quite different from the classic notions of journey or stroll.*”. In Guy-Ernest Debord. “*Theory of the Dérive*”. 1958. Disponível no sítio on-line: <http://library.nothingness.org/articles/all/all/display/314>, consultado em Abril 2011.

⁵ Michel de Certeau. “*A invenção do quotidiano: artes de fazer*”. 5ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.

⁶ Cf. Henri Lefèbvre. “*The Production of space*”. Trad. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991. Pág. 35-49.

⁷ Michel de Certeau. *Ibidem*. Pág. 46.

“É esta intimidade entre o som, o movimento e o espaço que concedem à Geografia, enquanto Ciência Social, um grau maior de sensibilidade perante as sonoridades sociais. Neste sentido, relembremos (...) as suas repetidas referências sobre os ambientes sonoros (mas também às outras dimensões do sensível) (...) Um argumento particularmente convincente acerca da relação da Geografia com as sonoridades encontra-se na contribuição recente de Paul Rodaway (1994), onde, a dado passo, se analisam as «geografias auditivas» como campo específico de análise da experiência sensível e das propriedades acústicas do meio ambiente.”.⁸

“Mas os sons recebidos e sons emitidos ocorrem ou têm localização, que ocupam –se ou projectam-se sobre o espaço e cada som tem uma duração específica, por isso ocupa tempo também. A Geografia acústica é, portanto, uma geografia de relação tempo-espaço, uma geografia dinâmica de acontecimentos, mais do que imagens, é uma geografia de actividade, mais do que de cena (...) Ao som importa o movimento ou a actividade, ou seja, a vibração e ressonância das substâncias no espaço (ar, água, sólidos).”.⁹

Tal como Paul Rodaway expõe em “*Sensuous Geographies: body, sense and place*”, distinguir sons é uma condição vital na acuidade perceptiva do mundo, uma vez que “(...) o som não é uma mera sensação: é informação. (...) A nossa experiência do som não é meramente física. É também emocional. Porque não podemos deixar de ouvir como podemos fechar os olhos, daí que sejamos mais vulneráveis ao som.”.¹⁰

Importa entender como os sons podem ser reorganizados, de modo a que as especificidades sonoras de um lugar sejam percepcionadas. Se a luz dá visibilidade aos volumes e espaços e a tudo quanto é material, são as sonoridades, o cheiro da cidade e o movimento do ar¹¹, que garantem a apropriação e percepção total do espaço público.

Em “*A dimensão oculta*”¹², Edward T. Hall reitera que o espaço é gerido pelos limites dos nossos sentidos, dividindo-os em duas categorias: de receptores à distância (visão, audição,

⁸ Carlos Fortuna. “*Imagens da Cidade: Sonoridades e Ambientes Sociais Urbanos*”. Coimbra: Revista Crítica de Ciências Sociais – F.E.U.C. – C.E.S. nr. 51, 1998. Pág. 25-26.

⁹ Tradução livre do original: “*But sounds received and sounds made literally take place or have location, and occupy or project over space and each sound has a specific duration, so occupies time as well. Auditory geography is therefore time-space geography, a dynamic geography of events rather than images, or activity rather than scene. (...) Sound is concerned with motion or activity, that is with vibration and resonance of substance (air, water, solids).*”. In Paul Rodaway. “*Sensuous Geographies: body, sense and place*”. New York: Routledge, 2002. Pág. 88.

¹⁰ Tradução livre do original: “*(...) sound is not just a sensation: it is information. (...) Our experience of sound is not merely physical. It is emotional. Because we cannot close our ears as we can close our eyes, we are more vulnerable to sound.*”. In Paul Rodaway. *Ibidem*. Pág. 95.

¹¹ Cf. Mirko Zardini (ed.). “*Sense of the city – an alternate approach to urbanism*”. Canadian Centre for Architecture. Canada: Lars Müller Publishers, 2005.

¹² Cf. Edward T. Hall. “*A dimensão oculta*”. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água. 1986.

olfacto), e de receptores imediatos (pele, músculos). Coloca o sentido visual e auditivo dentro da mesma categoria, ainda que sejam de natureza, carácter e comportamento distintos. Adianta ainda que a organização espacial, na espécie humana, não depende apenas de factores biológicos, como também psicológicos, sociais e culturais, reestruturando o conceito de espaço pessoal - "*proxémia*", o espaço de regulação entre indivíduos -, pois que o território pessoal de um indivíduo é uma espécie de extensão do seu corpo.

O som e a imagem visual, associada ao movimento, estão intimamente ligados com a construção do ambiente: as múltiplas facetas da dimensão sonora permitem revelar e validar a compreensão da experiência urbana no espaço público, a fim de integrar os princípios num dispositivo sonoro de interacção com o meio. Assim, a cultura de cada indivíduo entra em jogo, consoante a percepção auditiva que possuem do ambiente envolvente., uma vez que "A experiência está voltada para o mundo exterior. Ver e pensar claramente vão além do eu. (...) Assim, a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experimentar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência o que pode ser conhecido é uma realidade que é um construto da experiência, uma criação de sentimento e pensamento."¹³

Com efeito, tal como Yi-Fu Tuan expõe, a dependência visual do homem é fulcral, todavia são os outros sentidos que a amplificam e enriquecem, tanto que é o sentido auditivo que dramatiza a experiência corporal.

¹³ Yi-Fu Tuan. "*Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*". São Paulo: Difel, 1983. Pág. 10.



01



02

cima & baixo "Mapping Rotterdam's Centre". Franke Dresme. Roterdão, 2008.
Ilustrações compostas por colagem de elementos relevantes de percursos por Roterdão.

1.2 O corpo na definição do espaço — a apreensão do mundo sensível

O mundo é captado através dos estímulos que chegam aos sentidos e esta captação, que é afectada a todo o corpo, pressupõe um papel activo do sujeito que transforma a realidade numa representação com significados, pois que “Eu enfrento a cidade com o meu corpo; as minhas pernas medem o comprimento da arcada e a largura da praça; o meu olhar, inconscientemente, projecta o meu corpo sobre a fachada da catedral (...) Eu experiencio o meu corpo na cidade, e a cidade existe através da minha experiência de imersão. A cidade e o meu corpo complementam-se e definem-se um ao outro. Eu habito a cidade e a cidade habita em mim.”.¹⁴

A percepção assim entendida define-se pela actuação do indivíduo sobre o meio e pelo modo como dele recebe os *inputs* sensoriais, revelando-se no modo como é apreendida a informação do seu entorno através dos sentidos. Por conseguinte, perceber significa então ter-se consciência da informação sobre o meio circundante, que envolve uma interacção entre o mundo interior e o meio envolvente. Independentemente das especificidades de cada indivíduo, reconhecem-se como culturalmente adquiridas determinadas significações do meio onde se existe, do seu corpo e da relação entre ambos.

O pensamento de Maurice Merleau-Ponty, no que diz respeito à experiência corporal do homem e do espaço existencial, mostra que “(...) a consciência do lugar é sempre uma consciência posicional”.¹⁵ Manifestamente, a ideia de lugar diferencia-se da ideia de espaço pela presença da experiência – (1) o lugar entendido como experiência corporal, relacionado com o processo fenomenológico da percepção e da experiência do mundo; (2) o sujeito como mediador activo entre o seu corpo e o mundo.

Assim, o argumento monta-se a partir do reconhecimento dos sentidos humanos como condutores da construção de *lugares*, apoiando-me em Maurice Merleau-Ponty, e no seu ensaio - “*A Fenomenologia da Percepção*”, para a exposição da interacção inequívoca dos indivíduos e seus sentidos com o mundo vivenciado: “*o exterior existe porque existe um ser humano que o vivencia*”. A par do exposto, convém recordar que o corpo, enquanto medida do espaço, “(...) é

¹⁴ Tradução livre do original: “*I confront the city with my body; my legs measure the length of the arcade and the width of the square; my gaze unconsciously projects my body onto the facade of the cathedral (...) I experience myself in the city, and the city exists through my embodied experience. The city and my body supplement and define each other. I dwell in the city and the city dwells in me.*”. In Juhani Pallasmaa. “*The eyes of the skin: architecture and the senses*”. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd., 2005. Pág. 67-68.

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty. “*Fenomenologia da percepção*”. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001. Pág. 56.

parte essencial da experiência sensível: como um órgão sensorial em si (incluindo a pele), como o local de todos os outros órgãos dos sentidos e do cérebro, é a nossa principal ferramenta para o movimento e exploração do ambiente.”.¹⁶

A apreensão do mundo depende da nossa capacidade sensorial e da nossa capacidade cognitiva, ocorrendo uma sobreposição das duas que operam simultaneamente, formando um todo unitário. Daí, tem-se que a organização das nossas percepções presume uma relação de reciprocidade, onde corpo e espaço se comprometem mutuamente; tanto que, para um indivíduo, não haveria espaço se ele próprio não fosse um corpo no espaço. Nesse sentido, toda a experiência corporal é por definição uma experiência espacial.

A consciência do mundo que cada indivíduo compõe, constitui um espaço existencial - conceito teorizado por Christian Norberg Schulz ¹⁷ -, onde os sentidos deixam de agir isoladamente para formar um todo. Este processo implica não somente o espaço perceptivo, como incorpora também as nossas interações com o ambiente. A nossa actuação sobre este contexto evidencia uma dependência com as experiências sensório-motoras, tanto que “Consideremos um facto urbano qualquer, um palácio, uma rua, um bairro (...) e descrevamo-lo; surgirão todas as dificuldades (...) da ambiguidade da nossa linguagem, e parte poderão ser superadas, mas restará sempre um tipo de experiência só possível a quem tenha percorrido aquele palácio, aquela rua, aquele bairro.”.¹⁸ Além disso, “A percepção e a memorização do ambiente não são neutras, fazendo acompanhar-se de uma carga afectiva significativa. Como salienta Merleau-Ponty (2002), além da sua necessária componente lógica, a percepção insere-se em constelações afectivas, na cumplicidade do nosso desejo e dos nossos devaneios, na intermitência da nossa vida emocional.”.¹⁹

Com efeito, um *lugar* é manifestamente um conceito estático, como Yi-Fu Tuan refere em “*Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*”, pois que se o analisássemos como um processo em permanente alteração não conseguiríamos desenvolver um sentido de lugar, pois este é, em essência, “um mundo de significado organizado”.²⁰ Tem-se, assim, que há lugares significantes para determinados indivíduos, e que não o são para outros, essencialmente porque são apropriados

¹⁶ Paul Rodaway. *Ibidem*. Pág.31.

¹⁷ Cf. Christian Norberg-Schulz. “*Existencia, Espacio y Arquitectura*”. 1ª edição. Barcelona: Blume, 1975.

¹⁸ Aldo Rossi. “*A Arquitectura da Cidade*”. Trad. José Charters Monteiro. Lisboa: Cosmos, 2001. Pág. 47.

¹⁹ Henrique Muga. “*A Psicologia da Arquitectura*”. Coleção Ensaios. 2ª edição. Vila Nova de Gaia: Gailivros, 2006. Pág. 99.

²⁰ Yi-Fu Tuan. “*Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*”. São Paulo: Difel, 1983. Pág. 198.

motora e emocionalmente, e não através do olhar crítico ou da mente - o corpo é, portanto, a condição para experimentar o mundo.

1.3 Práticas Sensíveis no Espaço Público — construção de uma identidade de lugar

O espaço público nunca foi um espaço neutro; é também um espaço em constante definição, hesitação, progressão e retrocesso, acompanhado de imagens abertas – capazes de promover incursões individuais e colectivas-, que provocam e sugerem determinadas *espacialidades*: criam memória do sítio e organizam a percepção. Interessa-me, portanto, compreender como os indivíduos organizam a informação que lhes é transmitida pelo espaço público.

Ao deambularmos pela cidade há uma série de sensações que se convocam no nosso imaginário e na nossa memória, tornando o percurso citadino inteligível e apropriável. Contudo, a impressão que fazemos da realidade não é reivindicada somente ao sentido da visão; aliás, ela apoia-se na interacção e negociação da informação dos outros sentidos que participam activamente nessa *representação* da cidade. Há, de facto, um domínio da visão na construção do espaço urbano; contudo, a percepção da realidade mobiliza os restantes sentidos do indivíduo, abrindo o leque a uma multiplicidade de experiências. Dessa forma, a construção do espaço é indissociável da interacção dos sentidos, pois é nessa concorrência que se cria significado e operacionalidade.

Assim, importam as *imagens sonoras* formadas com base em experiências sensíveis no espaço público, pois que estas imagens audíveis não podem ser dissociáveis da *data* sensorial que os restantes sentidos proporcionam: registos olfactivos, tácteis, gustativos e visuais, que conformam a experiência do quotidiano.

Na mesma linha de pensamento, Juhanni Pallasmaa refere a desatenção a que são sujeitos os diversos sentidos através dos quais percebemos e nos localizamos no espaço, resultante da supremacia da visão e marginalização dos restantes. É certo que, nos espaços que experienciamos, a visão das formas tem grande importância do ponto de vista estético-compositivo, mas não tem menos a nossa capacidade de apreender os espaços, tomar conhecimento do lugar, com recurso a todos os outros:

“A vista isola, enquanto o som incorpora; a visão é direccional, enquanto o som é omni-direccional. O sentido da visão implica exterioridade, mas o som cria uma experiência de interioridade. Eu considero um objecto, mas o som aproxima-se de mim, o olho alcança, mas o ouvido recebe. (...) Normalmente não estamos conscientes da importância da audição na experiência espacial, embora o som geralmente fornece o

continuum temporal, no qual as impressões visuais são incorporadas. Quando a banda sonora é removida de um filme, por exemplo, a cena perde a sua plasticidade, sentido de continuidade e vida.”.²¹

Com efeito, a abordagem a que Pallasmaa se refere, prende-se com a ideia de que a vivência corporal do espaço não pode ser dissecada ao ponto de entendermos os sentidos independentemente uns dos outros, tanto que “Toda a experiência emotiva em arquitectura é multi-sensorial; as qualidades do espaço, materialidade e escala são medidas igualmente pelo ouvido, pelo nariz, pela pele, pela língua, pelo esqueleto e pelos músculos. A arquitectura fortalece a experiência existencial, a sensação de estar no mundo, e esta é essencialmente uma experiência de auto-reforço.”.²² Assim, a percepção de estar no mundo resulta no reconhecimento de dinâmicas de coisas visíveis a cada um de nós sob uma pluralidade de aspectos - essa dimensão sensível da acção humana, potência humana - , dotando o espaço de significado, permitindo e desencadeando processo de criação e recriação da cidade, pois que esta percepção activa o reconhecimento da realidade visível a cada um de nós, permitindo redescobrir e reconstruir o espaço público.

Na verdade, a arte e a arquitectura buscam dar visibilidade a experiências íntimas, incluindo as de lugar, procurando conferir forma sensível aos ritmos do quotidiano. Assim, a valorização subjectiva do ambiente sonoro depende não apenas das características sonoras, como também da informação contida no contexto, isto é, os significados sociais e culturais que os próprios indivíduos possuem, permitindo-lhes reconstruir o mundo através dos sons, não apenas mediante os seus atributos auditivos, como também dos significados e valores simbólicos que lhes estão associados.

²¹ Tradução livre do original: “Sight isolates, whereas sound incorporates; vision is directional, whereas sound is omni-directional. The sense of sight implies exteriority, but sound creates an experience of interiority. I regard an object, but sound approaches me; the eye reaches, but the ear receives. (...) We are not normally aware of the significance of hearing in spatial experience, although sound often provides the temporal continuum in which visual impressions are embedded. When the soundtrack is removed from a film, for instance, the scene loses its plasticity and sense of continuity and life.” In Juhani Pallasmaa. *Ibidem*. Pág.49.

²² Tradução livre do original: “Every touching experience of architecture is multi-sensory; qualities of space, matter and scale are measured equally by the ear, nose, skin, tongue, skeleton and muscle. Architecture strengthens the existential experience, one’s sense of being in the world, and this is essentially a strengthened experience of self.”. In Juhani Pallasmaa. *Ibidem*. Pág.41.

O Som da cidade – construção da narrativa espacial | Capítulo 2

2.1 Da construção da imagem da cidade à concepção da paisagem sonora

2.2 *Imaginabilidade* e narrativa urbana

2.3 Experiência corporizada

2.4 Para uma consciência sonora

O segundo capítulo constitui-se como o grande volume teórico da investigação. Inicia-se o discurso acerca da *imagem da cidade*, enquanto processo que envolve o indivíduo e o meio: o indivíduo tido como agente activo na percepção da envolvente, o que implica a percepção e experiência do espaço físico, tendo em conta todos os sentidos em jogo.

Focaliza-se o discurso em torno da *paisagem sonora*: a paisagem como conceito de construção cultural – de relação entre o meio, o indivíduo e o colectivo; a paisagem sonora enquanto manifestação acústica de um *lugar*, para chegar a uma frente de trabalho prático que anuncia o estímulo sonoro como meio operativo para a construção de uma paisagem audível. Desse prisma, importa aqui explorar temas como espaço público vs. espaço privado; fronteiras imperceptíveis; dicotomia silêncio vs. ruído e investigar essas intersecções na leitura da cidade por camadas.

2.1 Da construção da imagem da cidade à concepção da paisagem sonora

As imagens do ambiente urbano resultam necessariamente do diálogo entre o indivíduo e o meio. Por conseguinte, o meio proporciona determinados estímulos ao observador que os percebe, selecciona e organiza, conferindo-lhes sentido. Desse ponto de vista, constata-se que há um processo permanente de interacção entre o indivíduo e o mundo, daí que a sua participação activa neste mecanismo ajuda a dar forma à cidade e à sua *imagem*.

Com efeito, a imagem de uma dada realidade pode arrecadar variações significantes consoante as especificidades e circunstâncias do indivíduo (sexo, profissão, idade, grupo social, etc), mas o que importa reter são as *imagens colectivas* que compõem a identidade de um determinado *lugar*. Essas *imagens* marcam irremediavelmente os ritmos quotidianos, revelando indícios das características sociais, históricas e económicas do espaço público, tanto num tempo presente como passado, possibilitando, em última instância, novos olhares para o (re) conhecimento da cidade.

“As imagens do meio ambiente são o resultado de um processo bilateral entre o observador e o meio. O meio ambiente sugere distinções e relações, e o observador – com grande adaptação à luz dos seus objectivos próprios – selecciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê. (...) Assim, a imagem de uma dada realidade pode variar significativamente entre diferentes observadores.”²³

Em “*A imagem da cidade*” de 1960 de Kevin Lynch, o autor coloca em causa a relação entre o indivíduo perceptivo, que se desloca e actua sobre a cidade, e entre o espaço favorável à sua participação e vivência. Nesta obra, considera-se que a construção da imagem da cidade decorre de quatro aspectos que lidam uns com os outros: a percepção, a memória da experiência, a interpretação e a acção. Numa percepção imediata do que é a leitura da cidade, diferentes tipos de sentidos e de orientações são utilizados, tais como: o olfacto, a audição, o tacto, a cinestesia, etc. Há, ainda, no seu discurso uma insistência na compatibilização das imagens adquiridas em contextos diversos, como seja dia/noite, mudanças de escala, proximidade/afastamento, etc. Interessa, sobretudo, destacar que os diferentes registos são válidos para a análise directa da própria cidade. Para ele, a experiência será tanto mais abundante, quantos mais acontecimentos proporcionar ao transeunte, de modo a compor imagens visuais em sucessão, pois que os

²³ Kevin Lynch. “*A imagem da cidade*”. Lisboa: Edições 70, Lda., 2008. Pág.14.

acontecimentos formam imagens vivas e esses acontecimentos são nós de ligação e de decisão.

Por conseguinte, o espaço público estabelece o cenário da vida quotidiana, acolhendo uma diversidade de população e actividades, daí ser tão importante que uma determinada área não se restrinja a um espectro absoluto de funções e actividades; deve permitir as mais variadas funções, maximizando a diversidade de usos. No processo de desenho destes espaços, a consideração de elementos formais de referência influi na sua leitura, pois que cria sistemas de referência geográfica e localização territorial – quer a nível individual como colectivo.

O entendimento da *imagem da cidade* revê-se, assim, também na avaliação do significado da cidade enquanto imagem colectiva para quem a habita. Importa, portanto, reconhecer as inter-relações entre valores urbanos – na sua forma visual, sonora, geográfica, social, etc - que poderão vir a intervir na estruturação de uma paisagem urbana, pois que “Todo o cidadão possui muitas relações com algumas partes da sua cidade e a sua imagem está impregnada de memórias e significações. Os elementos móveis de uma cidade, especialmente as pessoas e as suas actividades, são tão importantes como as suas partes físicas e imóveis.”²⁴

Tal como Carlos Fortuna resgata no artigo “*Imagens da Cidade: Sonoridades e Ambientes Sociais Urbanos*”, em referência a Georg Simmel, autor do “*Ensaio sobre a Sociologia dos Sentidos*”: “Simmel admite que a partilha de um mesmo ambiente sonoro (uma audição ou espectáculo, por exemplo) pode promover o sentimento particular de «colectividade», mesmo quando a consciência da sua «unidade», assente em meios sonoros e auditivos, se revele bem mais abstracta do que a conseguida em torno da comunicação oral directa e da fala (Simmel, 1981:234). É este sentido particular de colectividade que me parece poder ser explorado quando se pretende reflectir sobre as imagens sonoras das cidades que, sendo imagens disseminadas e partilhadas colectivamente, têm, porém, sentidos e significados distintos consoante os seus emissores e receptores.”²⁵

Os conceitos de *Paisagem Sonora* e *Ecologia Acústica* foram desenvolvidos na década de 60, por um grupo de investigadores *World Soudscape Project (WSP)* na *Simon Fraser University* no Canadá, sendo que a sua figura principal é o musicólogo e escritor canadiano Raimond Murray Schafer. O termo “*soundscape*” foi cunhado pelo investigador quando adaptou a palavra

²⁴ Kevin Lynch. *Ibidem*. Pág.9.

²⁵ Carlos Fortuna. “*Imagens da Cidade: Sonoridades e Ambientes Sociais Urbanos*”. Coimbra: Revista Crítica de Ciências Sociais – F.E.U.C. – C.E.S. nr. 51, 1998. Pág. 25.

"*landscape*", incorporando o prefixo "*sound*" para relacionar o sentido ao som.²⁶ Schafer trabalhou sobre questões ligadas à percepção auditiva, como forma de recuperação do equilíbrio entre o homem e seu ambiente sonoro. Tal como explica em "*O ouvido Pensante*"²⁷, aprender a ouvir a paisagem sonora implica uma *escuta diferenciada* e consciente, aguçando o sentido da audição para a percepção e interpretação dos sons que, na maioria das vezes, passam despercebidos. Além disso, reforça a importância do *ambiente acústico*, demonstrando como este influencia o nosso comportamento e como podemos ser intervenientes nele – o seu modelo de estudo coloca o ouvinte no centro do processo, de forma a alcançar um equilíbrio entre a audição e a produção dos sons, entre a expressão do ouvinte e a percepção que este recebe do ambiente sonoro, valorizando a interacção.

Todavia, a paisagem é um conceito de índole cultural, construído no decurso da relação que se estabelece entre a sociedade, o espaço e a natureza; num plano conceptual, é uma forma colectiva de subjectividade. Em analogia, a paisagem sonora é a manifestação acústica do lugar, produto da interacção entre a sociedade e o respectivo contexto sonoro. Uma vez feita esta nota, importa referir que, nas culturas ocidentais, o predomínio cada vez mais intenso do visual tem inibido o intercâmbio auditivo com o mundo exterior, o que reflecte uma situação de deteriorização na capacidade individual de *ouvir a cidade*. Com efeito, a desvalorização da informação sonora afecta o conhecimento que temos do mundo e interfere com a qualidade de vida dos indivíduos, pois o som é uma parte integrante do espaço – é um elemento de relação e espelha a organização da sociedade.

Assim, numa sociedade tecnológica e dominada pelos meios áudio a envolvente auditiva e o manancial de particularidades sonoras não passam despercebidos: a expressividade dos elementos sonoros da paisagem converte-se em conhecimento do mundo.

Salienta-se que, nesta investigação, a paisagem sonora é encarada de um ângulo positivo, integrando a poética sonora na composição da paisagem e dos ambientes urbanos. Pensar a cidade e projectar o espaço urbano é concebê-lo não somente da perspectiva visual, mas em função das experiências sensoriais relacionadas com a percepção auditiva: que englobam

²⁶ Cf. Paul Rodaway. "*Sensuous Geographie: body, sense and place*". New York: Routledge, 2002. Pág.86.

²⁷ R. Murray Schafer. "*O ouvido Pensante*". Trad. Marisa Trench Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

dimensões dialogantes com o espaço construído (e sua acústica, como é o caso dos espaços domésticos) e com as suas variações sonoras.

Assim, a poética da acústica dos espaços implica tanto a experiência do indivíduo na sua concepção da paisagem sonora, como o recurso a determinados elementos capazes de condicionar a produção de sonoridades (por exemplo, variações de pavimentos, alternâncias volumétricas, etc.).²⁸ Trata-se de uma caracterização *invisível* do espaço, caracterização essa que contém já em si as sonoridades produzidas no quotidiano da fruição e vivência da cidade.

A identidade de um *lugar* decorre da forma como as pessoas se apropriam desse mesmo espaço, pois que o território é uma construção social contínua, tendo tanto de realidade, como de invenção. Mas mais importante que a realidade são as representações dessa realidade, pois a cidade é um palco onde o drama e a comédia se desenvolvem. De igual modo, a identidade sonora de um lugar revê-se na qualidade específica de um som do espaço urbano da cidade. Contudo, ela também é condicionada pela percepção que o indivíduo tem do som ambiente e do seu próprio conhecimento em relação ao contexto. A identidade sonora assim tida, ancora-se às especificidades que caracterizam o meio. Todavia, para uma melhor compreensão da identidade sonora dos espaços públicos é necessário insistir numa prática de escuta, voltada para a aceleração do quotidiano e para a simultaneidade de acontecimentos e usos e estruturação de forma relacional (há sons que se sobrepõem; sons que se contaminam; sons de espaços de circulação sonora), de forma a traçar eixos de actuação.

Nesse sentido, quando se aprende a ouvir um espaço aprende-se a conhecê-lo, daí que Schaffer refira que o ambiente acústico de uma sociedade é revelador das suas relações sociais: através da apropriação social do espaço constroem-se narrativas que caracterizam a sua pulsação atípica e as múltiplas vidas que aí se cruzam. Em suma, a aferição de um *lugar*, enquanto espaço de identidade colectiva, adivinha-se em imagens úteis e abertas, que conduzem a um sentido de orientação e percepção do meio.

²⁸ Cf. Entrevista em anexo com o Dr. Serafim Queirós, invisual. Realizada pelas 15h, a 26 Junho 2010.



03



04

cima & baixo "World Soundscape Project". Barry Truax. Canadá, 1973.
Fotografia de Barry Truax, compondo música com o ambiente; vista particular e geral.

2.2 Imaginabilidade e narrativa urbana

“Nós temos uma capacidade inata para nos recordarmos e imaginarmos lugares. Percepção, memória e imaginação estão em constante interacção, o domínio da presença funde-se em imagens de memória e fantasia. Persistimos em construir uma cidade imensa de evocação e recordação, e todas as cidades que já visitamos são semelhantes e próximas nesta metrópole da mente.”.²⁹

O potencial para espoletar a construção de uma imagem mental é algo inerente a um *lugar*. Kevin Lynch, em “*A imagem da cidade*”, designava esta característica de *imaginabilidade*. A *imaginabilidade* de que nos fala consiste num critério de avaliação da qualidade dos espaços públicos, claramente centrado na sua capacidade de multiplicar e potenciar usos plurais no espaço, isto é, formas alternativas de usufruir o espaço público. O seu argumento monta-se a partir da observação de que as cidades englobam uma série de processos inter-relacionados (construções arquitectónicas diversificadas, acções dos indivíduos sobre o meio, etc.), dando ênfase particular ao papel das pessoas como participantes activos; reiterava, portanto, os indivíduos como observadores participantes, invocando, de certa forma e involuntariamente, a retórica situacionista.

A qualidade de que fala evoca uma imagem na mente do observador; contudo, isto significa igualmente que estas imagens são até certo ponto maleáveis – evoluem através da interacção –, permitindo um processo activo e criativo de reformulação constante e re-mapeamento. Obviamente, há determinados locais que convidam a este tipo de projecção imaginativa, mais do que outros; o autor cita Veneza, Manhattan e São Francisco como exemplos de cidades que possuem essa qualidade: “A imagem deveria, de preferência, possibilitar um fim em aberto, adaptável à mudança, permitindo ao indivíduo continuar a investigar e a organizar a realidade.”.³⁰

No entanto, o conceito de uma estrutura flexível passível de promover um sentido de *imaginabilidade* aproxima-se da psicogeografia e dos conceitos que haviam sido alinhavados por artistas situacionistas. Lynch insinua que a exploração do espaço por uma via *psicogeográfica* pode tornar aparente, ou mais visível, as qualidades de imaginabilidade de um determinado

²⁹ Tradução livre do original: “We have an innate capacity for remembering and imagining places. Perception, memory and imagination are in constant interaction; the domain of presence fuses into images of memory and fantasy. We keep constructing an immense city of evocation and remembrance, and all the cities we have visited are precincts in this metropolis of the mind.”. In Juhani Pallasmaa. “*The eyes of the skin: architecture and the senses*”. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd., 2005. Pág. 67-68.

³⁰ Kevin Lynch. *Ibidem*. Pág.17.

lugar. A noção de continuidade entre os espaços percebidos assemelha-se aos mapas fragmentados e com valores interconectados de Guy Debord, e aos ensaios de Michel de Certeau.

“O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação.”.³¹

“Ora, por que os atos da imaginação não haveriam de ser tão reais quanto os atos da percepção?” ³²

Gaston Bachelard na obra “*A Poética do Espaço*” explora a questão dos limites físicos extravasados pela vivência imaginada humana, relacionando a memória com a imaginação. Nessa perspectiva, o autor refere a memória de um passado vivido como algo adquirido onde ocorre, *a posteriori*, uma reconversão dos factos pela mente imaginativa do indivíduo, que designa por evocação, tanto que: “Toda memória precisa ser reimaginada. Temos na memória microfilmes que só podem ser lidos quando recebem a luz viva da imaginação.”.³³ De facto, de acordo com o autor, a memória pressupõe evocação do passado, de algo já vivenciado; porém, sofre de activação - aumentar a *imaginabilidade* do meio ambiente urbano é facilitar a sua identificação.

Assim, temos que a narrativa espacial é uma forma de interacção nos espaços públicos, onde a progressão depende da evolução e das características do espaço físico, podendo ser tida como um processo da construção do lugar, onde se inclui a partilha de informação, a construção de memórias em comum e outras actividades sociais que conduzam ao reconhecimento íntimo do lugar. A criação de enredos como forma de persuadir a exploração do espaço evidencia os seus atributos, conteúdos programáticos e expressões volumétricas, alargando a aptidão interpretativa, comunicacional e imaginativa dos intervenientes e a capacidade simbólica e poética das realidades criadas, funcionando como elemento clarificador do ambiente físico circundante.

Esta estratégia de aproximação ao meio físico, através da sua capacidade narrativa, como processo de descodificação da mensagem e complementar ao processo provocado pela experiência em si, é capaz de evidenciar, através do significado que lhe infere a cada momento, as alterações comportamentais do edificado urbano e as mutabilidades e transferência de usos e

³¹ Gaston Bachelard. “*A Poética do Espaço*”. 3ª edição. Trad. António de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Pág. 19.

³² Gaston Bachelard. *Ibidem*. Pág. 166.

³³ Gaston Bachelard. *Ibidem*. Pág. 181.

conteúdos programáticos do construído: a capacidade de variação de estímulo, a mudança constante, permite que o indivíduo construa a sua própria interpretação da realidade, tornando-a viva e interactiva.

Com efeito, a abordagem narrativa pode ser tida como uma forma de representação colectiva e um meio de construção de significações pessoais, na medida em que o seu exercício, dinâmico e social, contribui manifestamente para o alargamento dos horizontes da experiência, tanto pelo *modo* como é narrada, pelos múltiplos *sujeitos* narradores, como pelo conteúdo da mensagem.

2.3 Experiência corporizada

“Eu enfrento a cidade com o meu corpo; as minhas pernas medem o comprimento da arcada e a largura da praça; o meu olhar, inconscientemente, projecta o meu corpo sobre a fachada da catedral (...) Eu experiencio o meu corpo na cidade, e a cidade existe através da minha experiência de imersão. A cidade e o meu corpo complementam-se e definem-se um ao outro. Eu habito a cidade e a cidade habita em mim.”³⁴

Nesse sentido, uma das premissas iniciais do seguinte tópico centrou-se na dinâmica do movimento, em detrimento da observação: procurou-se entender o espaço, não só pela escala estática de um corpo dotado de peso face a outro que o integra, mas também pela dimensão dinâmica desse mesmo corpo, passível de deslocação e de acontecimento. Logo, o espaço é aqui entendido como matéria de acção, experienciado de modo motor e operativo, seja por contacto directo, seja de forma evocada. O corpo é aqui entendido enquanto lugar de cruzamentos de forças múltiplas, sendo que a relação com o mundo só é possível porque existe um corpo físico que se movimenta no espaço e se relaciona com ele através de actividades perceptivas e interacções interpessoais.

Tal como David Le Breton refere em *“A Sociologia do Corpo”*, “Antes de qualquer coisa, a existência é corporal”.³⁵ Se a nossa existência é acima de tudo corporal, as nossas relações com o mundo são também passíveis de ser mediadas através dele – ele é o canal pelo qual as relações sociais são vivenciadas.

“O corpo não é uma mera entidade física, ele é enriquecido pela memória e sonho, passado e futuro. (...) O mundo reflecte-se no corpo, e o corpo é projectado sobre o mundo. Recordamo-nos através de nossos corpos como se reflecte no corpo, e o corpo é projectado sobre o mundo. Recordamo-nos através dos nossos corpos, tanto quanto através do nosso sistema nervoso e do cérebro.”³⁶

O acto de caminhar é uma manifestação motora dos corpos; o seu movimento produz espaço

³⁴ Tradução livre do original: “*I confront the city with my body; my legs measure the length of the arcade and the width of the square; my gaze unconsciously projects my body onto the facade of the cathedral (...) I experience myself in the city, and the city exists through my embodied experience. The city and my body supplement and define each other. I dwell in the city and the city dwells in me.*”. In Juhani Pallasmaa. *Ibidem*. Pág. 67-68.

³⁵ David Le Breton. *“A Sociologia do Corpo”*. Petrópolis: Editora Vozes; 2006. Pág. 7.

³⁶ Tradução livre do original: “*The body is not a mere physical entity; it is enriched by both memory and dream, past and future. (...) The world is reflected in the body, and the body is projected onto the world. We remember through our bodies as reflected in the body, and the body is projected onto the world. We remember through our bodies as much as through our nervous system and brain.*”. In Juhani Pallasmaa. *Ibidem*. Pág. 45.

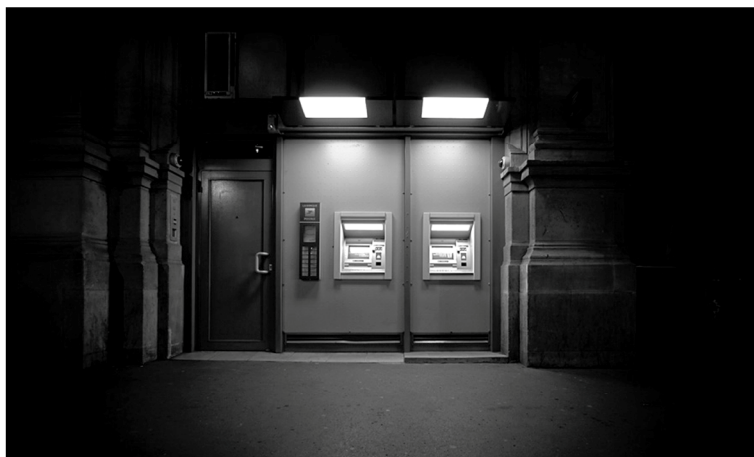
e é um dos seus modos de ser, uma das suas manifestações, no tempo e no espaço. Deste modo, o movimento é por definição particular, promovendo a localização dos corpos no espaço e articulando-os. Tanto que, por isso, a organização da nossa percepção supõe uma relação de reciprocidade, onde o corpo e o espaço se implicam mutuamente: não haveria espaço se ele próprio não fosse um corpo no mundo. Como Merleau-Ponty adianta, “A espacialidade do corpo é o desdobramento de seu ser de corpo, a maneira pela qual ele se realiza como corpo”.³⁷ Nesse sentido, toda experiência corporal é por definição uma experiência espacial.

Assim, é importante recordar a importância da experiência enquanto possibilidade de transformar o observador de passivo em participante que, através da sua experiência pelo espaço, física e mental, reconfigura o seu próprio quadro de referência. Sendo assim, a experiência, deverá ser aqui entendida pela troca de mensagem e interacção entre sujeito e espaço. Ou seja, os espaços experiencialmente ricos para o corpo e mente incentivam a imaginação e fomentam a intimidade, que permite interioridade e ou proximidade com o mundo.

A *experiência* corporal no espaço situa-o entre a *acção* e a *reacção*. A acção motora implica uma vivência imediata e este nível de experiência implica, por sua vez, uma acção sobre o presente. O indivíduo é reactivo, na medida em que responde, mas também interventivo, participativo e activo, uma vez que questiona e interpreta. Com efeito, a vinculação ao lugar é dada pela relação emocional que o indivíduo forma com o espaço físico, por intermédio da interacção, onde duas componentes tomam lugar: o potencial da memória e o potencial da antecipação (expectativa) do lugar.

Uma noção de lugar advém das relações interpessoais, e entre indivíduos e envolvente, garantindo uma rede de significados e sentidos, estruturados pela história e pela cultura, produzindo identidade. Esta concepção de lugar admite um elo afectivo com ele e uma vinculação entre indivíduo e espaço físico. Este vínculo é influenciado pelas características específicas de cada indivíduo, interferindo no seu desenvolvimento social. Assim, neste contexto, a experiência depende da percepção imaginativa: um edifício enquanto objecto arquitectónico nunca é entendido somente como aquilo que a percepção sensível oferece; há outras dimensões que são espoletadas pelo confronto e experimentação directa com o espaço físico.

³⁷ Maurice Merleau-Ponty. “*Fenomenologia da percepção*”. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001. Pág. 206.



05



06

cima & baixo "Light dispenser". "Beautiful garbage can". Richard Vantielcke. França, 2010.

Fotografias conceptuais de narrativas urbanas, ensaiando cenografias urbanas.



07



08

cima & baixo "Colored exit". "Red underground walkway". Richard Vantielcke. França, 2010.

Fotografias conceptuais de narrativas urbanas, ensaiando cenografias urbanas.

2.4 Para uma consciência sonora

A importância que o som adquire como elemento caracterizador da experiência de diferentes lugares, ainda que não seja o foco do contexto espacial, pode estimular novas imagens de cidade e diferenciar aspectos até então imperceptíveis. A cidade e as suas sonoridades, quando avaliadas num contexto alargado de significações, favorecem uma interacção positiva com a envolvente. Para tal, é necessário ensaiar a prática da escuta, que permite um contacto activo com a envolvente, de forma a melhor descrevê-la, compreendê-la e percepcioná-la, envolvendo a movimentação do corpo pelo espaço.

Esta acção voluntária implica um propósito específico e não é de todo passiva: há determinadas regras a cumprir, como Gary Ferrington aponta.³⁸ Assim, neste percurso o enfoque centra-se no modo como os diferentes indivíduos, formas e materiais se comportam e se organizam no espaço, pois que a sonoridade captada não será a mesma, dependendo do contexto climático e da hora do dia, e dos próprios indivíduos - o som aumenta a nossa consciência acerca do entorno.

Por conseguinte, o ambiente sonoro pode qualificar ou desqualificar o cenário físico, não envolve só as variáveis acústicas. Assim, a legibilidade do ambiente sonoro insiste no reconhecimento e identificação das diferentes sonoridades que compõem um ambiente. Por sua vez, estas componente sonoras dão-nos guias informativas sobre o espaço, valorizadas pela familiaridade e *experimentação* do indivíduo, face aos sons que escuta - seu significado, intensidade e amplitude. É necessário, ainda, rever o significado circunscrito a um som e o valor simbólico que lhe é atribuído, no momento de escuta e no precedente.

ruído vs. silêncio

A orientação no espaço, física e mental, é uma das características de maior importância no espaço público, daí que saber situar-se no ambiente é o objectivo último de quem procura habitar um espaço. Nesse sentido, importa fazer-se uso das formas, das dimensões, das texturas, das cores, das luzes, dos materiais e, por fim, do som. De tal forma que ele é uma variável situacional e relacional fundamental ao indivíduo - o entorno emite sempre uma sonoridade,

³⁸ Gary Ferrington. "*Haga un paseo sonoro y aprenda a oír*". Disponível no Sítio on-line: <http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/ferrington.html>, consultado em Novembro 2010.

por mais despercebida que possa parecer.

Numa leitura multi-sensorial do mundo, a função auditiva é indispensável: a paisagem reconstituída por meio da audição de uma sequência sonora captada *in situ* constitui um verdadeiro acontecimento, concedendo dados suficientes para que o indivíduo estabeleça uma cartografia sonora do espaço e torne consciente o potencial informativo das sensações auditivas. Efectivamente, através de um método de escuta activa é possível avançar mais na interpretação e tradução do material sonoro, reconhecendo lugares, pessoas, períodos do dia etc.

O som ou a sua ausência é algo que recebemos e que nos envolve. Comummente, o ruído é um tipo de som adjectivado como indesejado (e de conotação negativa), que implica tanto uma aferição subjectiva acerca do seu valor, como uma averiguação do contexto psicológico e espacial em que é captado pelo ouvido. Assim, depende do tipo de som e das capacidades receptivas do ouvido humano, que podem estar debilitadas pela idade, por exemplo. Em contraponto, pode definir-se o silêncio como sendo a ausência de som ou de ruído; sossego; interrupção de correspondência; pausa. Destas definições, a interrupção de correspondência é talvez aquela com melhor aplicabilidade no espaço público, uma vez que o silêncio surge quando deixa de haver quem produza som que seja retribuído pelas componentes físicas do espaço.

“Do ponto de vista físico e material, o som e a capacidade auditiva, como de resto outros ingredientes sensoriais e cognitivos, revelam-se entre os mais potentes agentes de intermediação entre ambas as esferas. Da mesma forma que a «ponte e a porta» sobre que Simmel se deteve (Simmel, 1988), também a experiência sonora quotidiana da cidade tanto separa os seres humanos, desde logo em infindáveis estratificações de produtores e receptores de sons urbanos, como os une numa mesma relação experiencial (o sentido simmeliano de «colectividade sonora»). Do ponto de vista das sonoridades sociais e da sua relação com a diáde público/privado, os separadores são frágeis ou não existem de todo, pelo que ouvir do interior da casa uma conversa que se desenrola no seu exterior é um modo banal de acesso potencial ao espaço público. Deste modo, a acessibilidade sonora põe-me causa as perspectivas e os limites do privado e do público, desdobrando o acesso directo, físico e corporal num acesso indirecto e feito à distância.”³⁹

Silêncio não é o oposto de ruído, pode ser entendido como um vazio por preencher ou até mesmo como o seu elemento complementar. Por um lado, um ambiente estéril de estímulos pode tornar-se redutor de actividade cognitiva, uma vez que o ouvinte incute uma determina-

³⁹ Carlos Fortuna. “*Ibidem*. Pág. 30.

da subjectividade na interpretação dos sons, manifestamente quando é caracterizado como ruído; por outro há que salvaguardar aspectos culturais, pois a percepção de sons incómodos, quando conjugados ritmicamente podem ser interpretados como música.⁴⁰

O arquitecto Steen Eiler Rasmussen alerta-nos para a necessidade de ouvirmos a arquitectura: sejam os sons que a própria produz, sejam os sons da reverberação do que nos envolve, uma vez que a ausência de ruído no ambiente doméstico pode causar desconforto. Todos os edifícios têm uma sonoridade própria, tanto que a percepção do som transforma a escala do espaço: enquanto o olhar projecta-se para algo que está diante, ou além, o acto de ouvir provoca um fenómeno contrário: a distância a que o som se escuta torna uma extensão mensurável⁴¹

A empregabilidade de um som específico para um local particular, ou a consideração de materiais e texturas que tal o permitam, poderá contribuir para que determinados ambientes se convertam em lugares diferenciados, com uma atmosfera singular que espolete múltiplos sentimentos e sensações nos ouvintes, facilitando a identificação de espaços distintos ou de zonas com usos programáticos variados.

convergência e divergência

A percepção sonora envolve a convergência de informação da paisagem sonora envolvente. De facto, quando algo está fora do campo visual, é ao som que recorremos para reconhecer e identificar o nosso entorno, sendo por isso a percepção auditiva importante para um conhecimento global do espaço.

Há, logo de início, distinções fulcrais: a visão tem um sentido vectorial e a percepção do espaço resulta da composição sequencial de imagens. Já a audição tem uma correspondência espacial distinta – o som é percebido a 360º, podendo ocorrer a sobreposição de sonoridades que não se rege por um ângulo visual em particular.⁴²

Assim, a apreensão da realidade é feita numa única direcção, enquanto a percepção auditiva circunscreve todos os fluxos sonoros circundantes e tem assim um carácter de permanente

⁴⁰ As correlações entre arquitectura/ música são alvo frequentes: arquitectos e músicos encontram matéria de acção nessa espécie de *espaço-entre* que a confrontação entre as duas estabelece. Um exemplo conhecido é o trabalho colaborativo entre o compositor e arquitecto Iannis Xenakis e Le Corbusier, que trabalharam sobre ordens transpostas da música, composição, ritmo, harmonia, de forma directa e formal, como no convento La Tourette e em Chandigarh.

⁴¹ Cf. Entrevista em anexo com o Dr. Serafim Queirós, *invisual*. Realizada pelas 15h, a 26 Junho 2010.

⁴² Cf. Júlia Schuz-Dornburg. *“Arte y arquitectura: nuevas afinidades”*. Trad. Elena Llorens Pujol; Mónica Trindade Schramm. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. Pág.75.

vigilância. O ouvido, ao contrário da visão, implica um elaborado sistema de filtragem de sons, pois apenas nos concentramos naquilo que queremos ouvir. Assim, na ausência da visão, é o som que nos guia, tornando perceptível o invisível: quer quando estamos a ouvir um som específico, quer na sua ausência.

A par das diferenças de fundo entre os dois sistemas de percepção, existem também similitudes: há três registos diferenciados. Um primeiro diz respeito à *figura* que é o foco de interesse; o segundo concerne o *fundo*, que representa o contexto; e, por último, o *campo*, entendido como o lugar onde ocorre a observação. É precisamente este último que, a par das relações que o indivíduo estabelece com a envolvente, nos permite diferenciar ponto de interesse do contexto.

Como é evidente, algum do vocabulário utilizado na percepção visual tem correspondência com equivalentes na percepção auditiva. Tem-se, então, que no contexto auditivo a *figura* estabelece um sinal ou marca sonora própria de um local; o *fundo* corresponde a sons do ambiente e o *campo* equivale ao espaço acústico gerado por uma fonte emissora: “Dito de outra maneira, enquanto os campos sonoros fazem destacar a acção de produção/emissão de sonoridades, as paisagens sonoras referem-se ao acto da sua apropriação/recepção e parecem, assim, capazes de reterritorializar e tornar específica a acústica indiferenciada do campo sonoro.”.⁴³ Com efeito, é esta parelha – *figura vs. fundo* – que permite fazer a distinção entre aquilo que é público e/ ou privado, tendo em linha de conta a nossa acuidade auditiva.

“Qualquer pessoa que já tenha ficado fascinado com o som da água escorrendo na escuridão de uma ruína pode atestar a extraordinária capacidade do ouvido para esculpir um volume no vazio da escuridão. O espaço traçado pelo ouvido na escuridão torna-se uma cavidade esculpida directamente no interior da mente. (...) Um espaço é entendido e apreciado por seu eco, tanto quanto pela sua forma visual, mas a percepção acústica geralmente permanece como uma experiência do foro do inconsciente. (...) O som mede o espaço e torna a sua escala compreensível. Nós definimos os limites do espaço pelos nossos ouvidos.”.⁴⁴

⁴³ Carlos Fortuna. *Ibidem*. Pág. 27.

⁴⁴ Tradução livre do original: “Anyone who has become entranced by the sound of dripping water in the darkness of a ruin can attest to the extraordinary capacity of the ear to carve a volume into the void of darkness. The space traced by the ear in the darkness becomes a cavity sculpted directly in the interior of the mind. (...) A space is understood and appreciated through its echo as much as through its visual shape, but the acoustic percept usually remains as an unconscious background experience. (...) the sound measures space and makes its scale comprehensible. We stroke the boundaries of the space with our ears.” In Juhani Pallasmaa. *Ibidem*. pág. 50-51.

Na percepção do espaço há três registos de apreensão da realidade: o visual que nos concede uma percepção global do ambiente, o cinestésico que assenta na experimentação e o auditivo que está relacionado com a percepção de subtilezas e pormenores. A percepção do som permite uma série de apreensões externas que ajudam ao posicionamento no mundo, pois a noção de espaço sonoro consiste no resultado da junção de um lugar com o seu carácter sonoro; tanto que o espaço sonoro tem uma influência directa sobre o comportamento humano e na coesão social. Para tal, é necessário "(...) avaliar a paisagem sonora no seu contexto cultural, deve-se indagar como é que os atributos são percebidos: por quem, sob que condições, com que propósito e com que significados."⁴⁵ No estudo antropológico do espaço considera-se o território como um prolongamento do indivíduo, marcado por signos sensoriais (aqui, auditivos) conectados a aspectos físicos do território, mas cuja organização inclui também aspectos *invisíveis* determinados pela cultura. Segundo Barry Blesser, "enquanto seres humanos, interagimos tanto com o meio social como físico através do uso de todos os sentidos, tornando-nos deste modo conscientes dos acontecimentos, objectos e das outras pessoas, tanto como do espaço no qual estes estão embebidos. Cada um dos nossos sentidos tem um papel único e complementar criando a nossa experiência interior do mundo exterior."⁴⁶

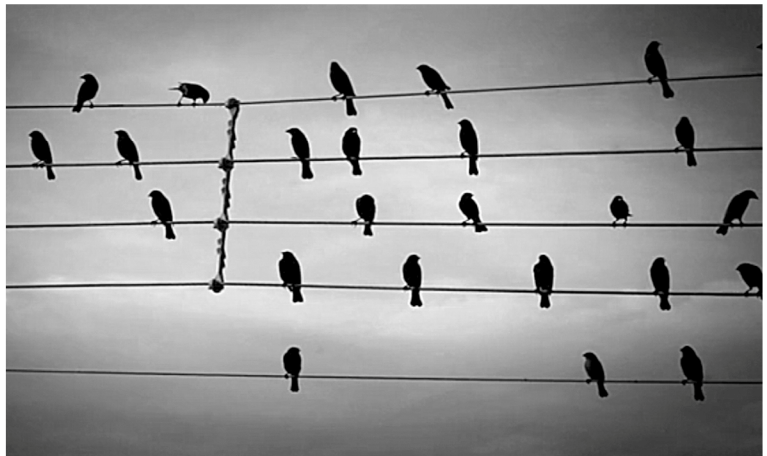
No entanto, a sobreposição de sonoridades é uma realidade da cidade actual, baloiçando-se entre os novos sons e os sons desaparecidos. Com efeito, esta divergência de sons, percebidos por camadas, gera uma indefinição das fronteiras do espaço urbano, tanto que "Os sons da cidade, afinal como as culturas, os indivíduos e os grupos sociais urbanos, apresentam-se carregados de ambiguidade, transitórios e, aparentemente, sem história nem raízes, sem uma identidade única, mas antes com várias identificações. Os sons sobrepostos que constituem a paisagem sonora de uma repartição pública ou do ambiente informal da rua da cidade não são sons individuais, conhecidos, identificáveis. (...) simbolizam uma urbanidade feita de mistura dos sons e da perda das relações de inter-conhecimento. Em seu lugar, instauram-se e reforçaram-se as relações de anonimato e de estranhamento típicas das grandes cidades."⁴⁷

⁴⁵ Tradução livre do original: "To evaluate aural architecture in its cultural context, we must ascertain how acoustic attributes are perceived: by whom, under what conditions, for what purposes, and with what meanings. Understanding aural architecture requires an acceptance of the cultural relativism for all sensory experiences." In Barry Blesser. Linda-Ruth Salter. "Spaces Speak, Are You Listening?". Cambridge: MIT Press, 2007. Pág. 3.

⁴⁶ Tradução livre do original: "As humans beings, we interact with both our social and our physical environment by using all our sense, thereby becoming aware of events, objects, and other people, as well as the spaces within which these are embedded. Each of our senses plays a unique and complementary role in creating our internal experience of the external world." In Barry Blesser. Linda-Ruth Salter. *Ibidem*. Pág. 361.

⁴⁷ Carlos Fortuna. *Ibidem*. Pág. 33-34.

Com efeito, ao longo das nossas vidas, muitas das nossas vivências podem ser associadas a sons. É através da escuta consciente de sons articulados que se poderá filtrar informação específica do contexto para que os indivíduos possam reconstruir o mundo, não apenas através das suas qualidades auditivas, como também dos valores simbólicos e significados que lhes assistem.



09



10

cima "Birds on a wire". Encyclopedia of the Exquisite, 2010.

baixo "Untitled". Tom McLaughlan, 2010.

Fotografias conceptuais de alternância de elementos e ritmos - a complexidade ordenada.

Ordem é a repetição de unidades. Caos é a multiplicidade sem ritmo. M. C. Escher

3.1 Projectos de referência: “*Fairy Tales*”, por Francis Alÿs; “*The Missing Voice (Case Study B)*”, por Janet Cardiff; “*Coma Profundo*”, por Visões Úteis; “*Binaural/Nodar*”, por Rui Costa

3.2 A operatividade do objecto sonoro - estratégias e dispositivos de acção na construção do espaço público

3.3 Fichas de Projecto

3.4 Correspondências e Permeabilidades

A tecnologia desempenha um papel preponderante na nossa cultura, afectando, inevitavelmente, as nossas vidas e o modo como nos relacionamos com o mundo que nos rodeia. O presente capítulo incide sobre os dispositivos tecnológicos, mais concretamente sonoros, que alteram a nossa experiência diária – recaindo particularmente na relação de mediação que estabelecem entre o nosso espaço pessoal e o ambiente construído. “*Som em contexto específico*” refere-se tanto ao objecto, como ao método da investigação que se segue: a cidade composta pela sobreposição de ruídos e sons, regra e improviso; a cidade narrada sobre camadas, onde há uma concorrência entre a representação do território e o mapeamento subjectivo e individual que cada um estabelece que, obviamente, nunca serão coincidentes.

A partir daqui, questiona-se ainda a operatividade do objecto sonoro – estratégias de acção e implementação – na construção do espaço público. Embora o argumento seja montado a partir de uma concepção positivista onde a tecnologia emerge como uma ferramenta activa de exploração do território, capaz de potenciar uma participação com a cidade em diversos níveis, as estratégias de acção são ainda postas em causa, dado o alheamento e isolamento que proporcionam. Por fim, apresenta-se o corpo prático das propostas, revistas sob o formato de fichas de projecto, numa tentativa de sistematizar os pontos comuns que as trespassam e aferir metodologias de trabalho.

3.1 Projectos de referência: “*Fairy Tales*”, por Francis Alÿs; “*The Missing Voice (Case Study B)*”, por Janet Cardiff; “*Coma Profundo*”, por Visões Úteis; “*Binaural/Nodar*”, por Rui Costa

De seguida, segue-se uma reflexão e exposição acerca de quatro projectos de referência, onde há uma clara incidência em aspectos processuais dos seus corpos de trabalho que influenciaram o desenvolvimento das propostas projectuais - pela pertinência de temas como: (1) a errância do deslocamento no espaço, (2) narrativas de mapeamento e percepção do espaço através da “escuta”, (3) arte sonora em contexto específico.

Francis Alÿs. “*Fairy Tales*”. México: 1994.

No trabalho de Francis Alÿs (Antuérpia, 1959) é frequente a abordagem à problemática da errância e da deambulação, revista em acções performativas que se concretizam numa espécie de marcas territoriais, cartografias efémeras, que registam a acção. A sua prática artística funda-se sobre esta forma peculiar de mobilidade, como maneira de agir sobre o real, de forma imprevisível: é a transformação do lugar pela arte, reinventando outras realidades que, são elas também, mutáveis.

Em “*Fairy Tales*”, serve-se de um meio de expressão singular, um fio de novelo que vai desfazendo a sua camisola à medida que se movimenta, criando um novo sentido para um objecto do quotidiano. O fio representa o movimento errante pela cidade, deixando um rasto que aparentemente parece despropositado, mas que revela uma crítica social face ao mundo eminentemente eficiente: é o corpo protegido que se esgota na errância do destino.

Há, portanto, uma insubordinação subtil que conta a história da reutilização de um artefacto do foro privado – a camisola de lã -, que é depois esgotada até ser resíduo, anónimo, integrando-se imperceptivelmente no tecido urbano.

Para ele, o resultado das suas acções de deslocamento pode ser múltiplo, mas assenta sempre num registo efémero que representa não apenas um forma de marcar presença na realidade urbana, mas sobretudo um modo de agir sobre ela – importa-lhe inferir na percepção que temos de um lugar.

“Cada uma das minhas intervenções é outro fragmento da história que estou inventando, da cidade que

estou a mapear".⁴⁸ Igualmente em "*Paradox of Praxis*", Alÿs empurra um cubo de gelo até este se derreter, criando novos sentidos para acções quotidianas; cria uma narrativa sobre um espaço percorrido. Enquanto anda, observa a cidade e seus sinais, traçando mapas mentais de percurso, através dos quais reinventa os espaços e cria formas de evidenciá-los sob uma nova óptica. Com efeito, as deambulações de Alÿs podem ser comparadas a narrações que estabelecem mapas sensíveis. Interessa-me este aspecto do seu trabalho, na medida em que as várias camadas da história das cidades podem ser lidas de forma a evidenciarem o carácter inusitado de alguns dos seus espaços, instigando os transeuntes a prestar mais atenção ao contexto urbano a que pertencem.

Janet Cardiff. "*The Missing Voice (Case Study B)*". East End de Londres: 1999.

O trabalho que a artista canadiana Janet Cardiff (Ontário, 1957) tem desenvolvido desde os anos 90 procura articular o som, o vídeo e a instalação. No projecto "*The Missing Voice*", Janet Cardiff trabalha o som e o poder evocativo da voz como condutores da narração pelo espaço. A narrativa sonora proposta assenta, ainda, em premissas próximas das "*derivas*" situacionistas, pela relação entre o percurso dinâmico pela cidade e os relatos que a artista estabelece. Esse seu guião cria uma disposição mental para que, à medida que o sujeito se desloca no espaço, os sons que ouve accionam ficções que se projectam no ambiente urbano. Interessa-me, particularmente, a presente referência, pelo modo como o deslocamento é estimulado pelo enredo: desacelerações, acelerações, desvios, cruzamentos, divergências, descontinuidades. De modo análogo, Sophie Calle em "*Double Game*" explora as fronteiras entre a realidade e ficção ao estabelecer a correlação entre situações autobiográficas, ou entre dados fictícios, sem que se apresentem claramente as fronteiras entre um aspecto e outro. Calle recorre à possibilidade de descontextualização das imagens para criar divergências acerca da realidade e da ficção dos factos com que trabalha.

Neste caso, há ainda uma correlação do som com a experiência vivida pelo caminhante, pois que o seu discurso organiza os lugares pelos quais o sujeito se movimenta, explorando-se o

⁴⁸ Tradução livre do original: "*Each of my interventions is another fragment of the story that I am inventing, of the city that I am mapping*". In Mark Godfrey (ed.). "*Francis Alÿs – A Story of Deception*". Londres: TATE Publishing, 2010. Disponível no sítio on-line: <http://www.domusweb.it/en/art/the-story-of-francis-als-inside-a-former-brewery-in-wiels/>, consultado em Maio 2011.

potencial da narrativa como mote da deambulação. Aqui, interessa-me também o lado performativo do projecto e alguns mecanismos de persuasão, pela posição de actor da narrativa que confere ao ouvinte. Pela incursão de pequenos relatos orais, o espaço mental do ouvinte projecta-se no espaço físico e vice-versa. Cardiff utiliza esta estratégia como forma de montar a situação narrativa: uma interposição do plano físico e do plano perceptivo que são colocados num ambiente de imersão, atento à integração de elementos do imaginário local.

Com efeito, o projecto coreografa e articula o percurso com o desenrolar da narrativa que se estabelece em sua função – em função da história do sítio, das recordações que dela emergem, etc. Assim, os dois planos cooperam de formam dialógica, retratando mapas urbanos invisíveis.

Visões Úteis. “Coma Profundo”. Porto: 2002.

“Visões Úteis” é um projecto artístico multidisciplinar. Em “Coma Profundo”, o colectivo abordou pela primeira vez o espaço público, procurando reflectir sobre o modo como gerimos “(...) a morte do homem e a morte do espaço, ou seja, como lidamos com a nossa memória individual e colectiva.”.⁴⁹ O projecto “Coma Profundo”, apresentado pelo colectivo no Porto em 2002, constitui um passeio sonoro em formato de guia áudio, conduzindo o ouvinte por percursos determinados pela equipa. Neste caso, é o percurso que desenha o espaço público; explorando-se esta experiência áudio-espacial como um acto complementar à experiência urbana vivida - é uma paisagem sonora ficcionada, destinada a desconcertar a percepção que temos do espaço público que nos é familiar e incentivar possíveis novos usos. Há, portanto, a criação de uma ficção onde interessa trabalhar em estreita ligação com o local e a paisagem física, e com os aspectos que os caracterizam, e as vozes que o preenchem e o habitam.

O projecto não se revê propriamente no formato de *sound art*, pois o que interessa não é trabalhar o som, mas sim a articulação da narrativa na condução do ouvinte pelo espaço, revista sobretudo através da oralidade, que estabelece o confronto físico entre o público e a cidade. Há, assim, um sentido performativo que coreografa o movimento do ouvinte pelo percurso estabelecido.

⁴⁹ Visões Úteis. Disponível no sítio *on-line*: <http://www.visoesuteis.pt/en/works/item/64-coma>, consultado em Fevereiro 2011.

⁵⁰ Cf. Binaural. Disponível no sítio *on-line*: <http://www.binauralmedia.org>, consultado em Fevereiro 2011.

Rui Costa (co-director artístico). “Binaural/Nodar”. Nodar: 2004.

Faz-se aqui referência ao projecto “Binaural/Nodar”⁴⁹ pelo facto de se constituir como uma plataforma de ensaio de práticas artísticas em contexto específico, com ênfase na multidisciplinaridade de linguagens e na conjugação de propostas artísticas afectas ao contexto envolvente, com particular destaque para aquelas do foro da arte sonora. Importa aqui fazer menção ao projecto, apresentado pelo co-director artístico, Rui Costa, no ciclo de conferências “Festival Olhares de Outono”, no dia 27 de Novembro de 2010 na Escola de Artes da Universidade Católica: “Binaural / Nodar e a arte sonora em contexto específico”, pelo facto das preocupações serão do âmbito da presente dissertação. Destacam-se os projectos “Locus in Quo” e “Sightseeing for the Blind”, que lidam com a capacidade de gerar novos significados por via da deambulação sonora pelo espaço, aferindo o sentido dos lugares.

O projecto “Sightseeing for the Blind” materializa-se na experiência que um turista tem da cidade que é, tal como Rui Costa expõe, determinada pela aleatoriedade das impressões. Mais do que uma recolha de gravações e capturas do som do lugar ou da sua ambiência, o projecto reflecte as decisões pessoais de quem se desloca num espaço desconhecido que são depois transpostas para um formato de guia turístico como instruções para a composição sonora. Neste projecto, o processo de deambular pela cidade foi convertido em composição sonora, com base nas capturas feitas *in situ*.

A plataforma apoia-se em projectos que estabelecem ligações entre as artes audiovisuais e os contextos sociais, de forma a criar identidade e memória. Deste modo, entende-se que as propostas projectuais que sustentam a dissertação são, elas também, susceptíveis de incorporar a mesma linha de acção do colectivo - pelas ferramentas exploratórias utilizadas e pela intervenção artística como meio de questionar a realidade sócio-geográfica de um local-, e, por isso, se encontrarem em afinidade directa.



11



12

cima "Paradox of Praxis I". Francis Alÿs. Mexico City, 1997.
baixo "Fairytale". Francis Alÿs. Estocolmo, 1998.
 Fotografias de documentação das acções - vista geral.



13



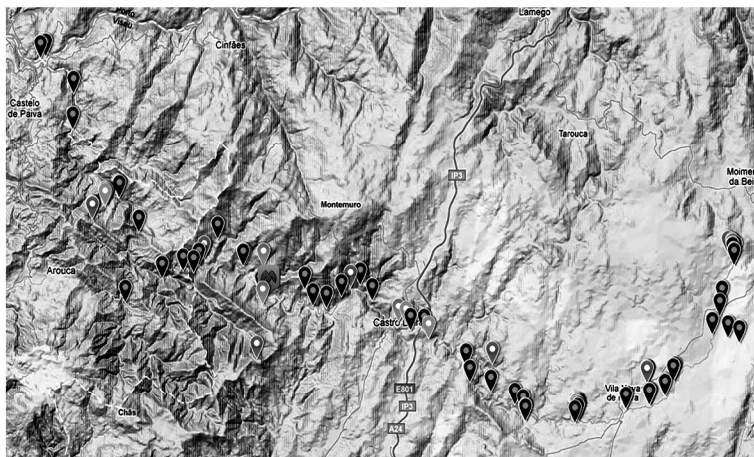
14

cima "Double Game". Sophie Calle. 1981.

Fotografia de documentação da acção.

baixo "The Missing Voice (Case Study b)". Janet Cardiff. East End de Londres, 1999.

Fotografia de documentação da proposta - cruzamento da Commercial Street, Spitalfields.



15



16

cima & baixo "Aldeias Sonoras Paivascapes#1". Binaural/ Nodar. 2010.
 PrintScreen do mapa de som interactivo do projecto.
 Fotografia do momento de captura/ field recording.



17



18

cima & baixo "Sightseeing for the blind". Rui Costa. Aveiro, 2010.
Fotografias da implementação do projecto - pormenor e vista geral.

3.2 A operatividade do objecto sonoro - estratégias e dispositivos de acção na construção do espaço público

“Quando ouvimos atentamente, de olhos fechados, tendemos a aproximar-nos do ambiente acústico específico de um espaço determinado, seja ele uma sala de concertos, uma catedral, a cozinha de um restaurante, ou de uma floresta, estamos envolvidos numa escuta atenta – focando com intensidade os sons que se destacam no ambiente próximo. Somente através do som, é que um ambiente ganha vida, incluindo as suas memórias e emoções. Na verdade, sentimos que estamos incluídos na vida da paisagem sonora: o equivalente auditivo de uma paisagem.”⁵¹

A possibilidade de incorporação das mais díspares sensações sonoras na concepção dos ambientes e a forma como os sons são utilizados na paisagem poderá contribuir para uma nova dimensão da qualidade de vida dos indivíduos. Assim, tanto o tempo e o espaço onde um som ocorre, assim como o lugar onde é aprendido são circunstâncias inerentes à experiência do espaço público. Nesse sentido, o estímulo auditivo poderá ser tomado enquanto dínamo para a identificação e decifração de comportamentos no espaço público. Como Carlos Fortuna aponta no artigo “*Imagens da Cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos*”⁵², o sentido auditivo continua a ser manifestamente marginalizado, em detrimento da visão e da cultura visual emergente.

Contudo, desde “*A imagem da cidade*”, publicada em 1960 por Kevin Lynch, que se iniciou o debate em torno das diversas formas de representar a cidade, em toda a sua polivalência e interdisciplinaridade. Daí que se reitere que os espaços urbanos registam simultaneamente vários *inputs* sensoriais que se articulam entre si; no entanto, importa aqui registar a simultaneidade de campos sonoros na cidade e as diversas camadas que compõem a paisagem sonora.

Desta forma, a noção de paisagem sonora assume-se como fundamental para a compreensão do modo como o som atribui sentido e caracteriza um *lugar*, compondo paisagens reconhecíveis para os indivíduos que os usufruem, imprimindo-lhes uma identidade singular.

⁵¹ Tradução livre do original: “When you listen carefully with your eyes closed, when you tend to the feel of a specific acoustic space, be it concert hall, cathedral, restaurant, kitchen or forest, you engage in attentive listening -- intensely focusing on the sounds of life in the immediate environment... Solely through sound, an entire environment, complete with memories and emotions comes alive. Indeed, we feel we are included in the life of the soundscape: the auditory equivalent of a landscape”. In Barry Blesser. Linda-Ruth Salter. “*Spaces Speak, Are You Listening?*”. Cambridge: MIT Press, 2007. Pág. 15.

⁵² Carlos Fortuna. “*Imagens da Cidade: Sonoridades e Ambientes Sociais Urbanos*”. Coimbra: Revista Crítica de Ciências Sociais – F.E.U.C. – C.E.S. nr. 51, 1998. Pág. 21-41.

É assim possível afirmar que através da interpretação das características das paisagens sonoras se pode indagar acerca da evolução das cidades – novas formas, apropriações e usos -, pois que na constituição de um ambiente sonoro participam tanto diferentes sujeitos receptores (e emissores), como as relações que estes estabelecem com o meio e vice-versa. As relações que as diferentes sonoridades – históricas, locais, tecnológicas, etc.- comungam com a cidade expõem os ritmos e cadências próprios e quotidianos da vida urbana, revelando traços sociais e históricos específicos.

De tal modo que o dispositivo sonoro pode ser tido como uma ferramenta operativa de aferição das diferentes paisagens sonoras que marcam a pulsação da cidade, contribuindo para a criação de um meio ambiente sensorialmente rico e estimulante, uma vez que expõe os diferentes modos de apropriação e fruição dos espaços, indicando as fronteiras simbólicas que permeiam espaços urbanos distintos.

dispositivo de exploração

O uso dos auscultadores no século XX conduziu a um momento invulgar, a nível das relações sensoriais: deixou de haver menor reconhecimento visual entre pessoas que se cruzam na rua, levando à indiferença e à apatia sensorial. De facto, o recurso a auscultadores cria um sentimento de autismo espacial e social, alterando assim a percepção sonora do espaço, dado que há uma individualização do sentido auditivo: cada um selecciona a sua banda sonora espacial. Isto é, a caracterização sonora de cada espaço deixa de ser identificável, de tal forma que a compreensão do mundo, via audição, da paisagem de um *lugar* torna-se substancialmente diferente de indivíduo para indivíduo. Apoio-me em Carlos Fortuna para o evidenciar: “(...) o *walkman* – veio permitir que, pela primeira vez, os sujeitos transportassem consigo para qualquer lugar uma atmosfera sonora que, privatizada, indicia uma das mais extremas manifestações do individualismo moderno (Gay *et al.*, 1997). Apesar de se tratar de um artefacto cujo consumo revela formas exacerbadas de individualismo e de isolacionismo, o *walkman* enuncia igualmente um estilo de vida e uma forma de estar social.”.⁵³

Com efeito, o sentido auditivo é um sentido social, pois é através dele que as pessoas comunicam oralmente - ouvindo e falando. Nesse sentido, o recurso a auscultadores cria uma expe-

⁵³ Carlos Fortuna. *Ibidem* . Pág. 36.

riência de audição privada e, por vezes, redutora de sensibilidade, onde os sons de um ambiente confundem-se com o som controlado do dispositivo áudio pessoal. Todavia, os dispositivos podem ser instigadores de maior acuidade sensorial, embora por vezes exerçam controlo sobre a nossa própria existência, maximizando o isolamento individual e minorando a capacidade de interpretar subtilidades da paisagem sonora.

“Os auscultadores criam uma experiência espacial única para o indivíduo. Apesar da sua simplicidade, quando ouvimos uma faixa sonora destinada a um ambiente exterior, estes dispositivos destroem a nossa percepção de espaço externo e de localização. A fonte de origem e a acústica espacial existem inteiramente dentro da nossa mente, na distância entre os nossos ouvidos, e não no mundo exterior.”.⁵⁴

Tanto que, por esses motivos, “(...) a disseminação do consumo do walkman, instrumento silencioso para terceiros colocados à distância, mas ruidoso para os que lhe estão próximos, ao deslocar para a esfera pública um acto de natureza privada, contribui decisivamente para o reforço da indefinição de fronteiras entre aquelas esferas – questão já referida anteriormente -, pondo em evidência um dos traços mais característicos da moderna cultura metropolitana.”.⁵⁵

Com efeito, a domesticação do dispositivo sonoro alterou o modo de interacção entre indivíduos no espaço público, reinventando os espaços urbanos como ambientes de múltiplos ouvintes (e variados emissores, igualmente). Além disso, o próprio conceito de domesticação implica uma assimilação da tecnologia no quotidiano: o som emitido pelos auscultadores deixa adivinhar uma redoma que separa o ouvinte do ruído da cidade – há, portanto, uma extensão do espaço doméstico e/ ou privado para o espaço público (é o caso inverso com os telemóveis, onde a vida pública inunda a esfera privada). No entanto, na fruição individualizada do som há um paradoxo que lhe subjaz: embora permita ao indivíduo mover-se pelo espaço, ao invés de fixar-se num ponto, causa alheamento, tornando o fruidor num nómada no espaço social. Este isolamento no espaço público que os dispositivos potenciam decorre do uso personalizado, criando a ilusão de invisibilidade perante os outros, de tal modo, que as suas qualidades distintas, como a interactividade e a mobilidade, moldam novos comportamentos quotidianos no espaço urbano.

⁵⁴ Tradução livre do original: “Headphones create a spatial experience for a single individual. But for all their simplicity, when you listen to a stereophonic recording intended for loudspeakers, headphones destroy your perception of external space and location. The source location and spatial acoustics exist entirely inside your head, between your ears, and not outside in the world.”. In Barry Blesser. Linda-Ruth Salter. *Ibidem*. Pág. 187.

⁵⁵ Carlos Fortuna. *Ibidem*. Pág. 36-37.



19



20

cima & baixo "I Stand For". Staci Schwartz. Nova Iorque, 2004.
Fotografia da publicidade ao *Apple iPod*, vandalizada por anónimos.

| 3.3 Fichas de Projecto:

As propostas de projecto apresentadas no Caderno de Projecto (Volume 2) são enquadradas de seguida, para que se possam atestar as metodologias processuais em comum entre elas, assim como as proximidades com os projectos de referência. São, ainda, apresentadas sob o modelo de Fichas de Projecto como forma de sistematizar o discurso e conferir-lhes uma mesma identidade gráfica, que se pensa ser benéfica em prol da sua interpretação, tanto individual, como em conjunto.



Sinopse: *História em Layers* reifica linhas imaginárias que revelam factos históricos, geológicos e sociais que marcaram de forma indelével a paisagem da Vila. A materialização de momentos como os períodos de cheia, a crise energética dos anos 70 e consequente emigração e o apogeu do desenvolvimento industrial da Vila são representados através de uma série de layers inteligíveis na paisagem, contribuindo para o reforço e reconhecimento de uma leitura da identidade do lugar.

As inscrições propostas reorganizam poeticamente estes fenómenos, que replicam em si curvas de nível (isolinhas), de modo a tornar claro as dinâmicas invisíveis do lugar, quer sejam de um passado longínquo ou próximo. Estes layers compõem isoladamente uma narrativa constituída por factos de igual valor, implantando-se em três níveis de acção: dois troços pedonais e um troço viário.

O recurso a um código facilmente identificável – a linha amarela do código da estrada – torna esta intervenção familiar e próxima, propondo uma fronteira onde o público é convidado a negociar fisicamente e a implicar-se com os factos nomeados e, simultaneamente, com os limites estabelecidos.



21

cima "História em Layers". Bárbara Leite. Crestuma, 2010.
Fotografias da documentação da instalação.

Enquadramento Conceptual: A proposta consagra um registo gráfico e visual comum nas nossas cidades, associado a fenómenos de catástrofe (ou sorte) natural e humana. As curvas de nível imaginadas são o registo dos diferentes tempos e acontecimentos ocorridos, mas o que está em causa será sempre o efeito que espoletaram nos habitantes da vila. Portanto, o meu ponto de partida encontra-se na relação dos fenómenos naturais e sociais com a memória desses processos, admitindo ser possível, através do reconhecimento da primeira, perspectivar a construção da segunda.

Este relativismo da noção de fronteira diz ainda respeito à nossa experiência social e biográfica, já que tanto pode revelar uma memória de um passado – uma identidade experienciada, ou também relatar um estado de estranhamento perante as condições que são descritas. A implementação destas linhas procura situar estas experiências narradas, sejam reais ou ficcionadas, numa dimensão reflexiva e sócio-temporal, que é aquela de quem as percorre.

Enquadramento Técnico: As curvas de nível foram elaboradas com tinta plástica amarela adequada para exterior e com recurso a stencils. Como objectivo final, procurou-se obter uma solução plástica onde interessava o efeito visual, pois que as linhas amarelas, ainda que sejam de cariz temporário, estabelecem relações específicas com as catástrofes naturais que assolaram a Vila, bem como com fenómenos arqueológicos e humanos prementes à construção da vida social de Crestuma, mobilizando memórias da apropriação e interacção no espaço público. A implementação da proposta toma 3 acções e surgem de forma similar aos estratos geológicos, por camadas.

Por fim, estas linhas marcadas no pavimento adivinham-se quase como marcações / colecção de registo das adversidades ou momentos, organizadas de forma pessoal, mas sempre circunstanciada com os acontecimentos reais ou ficcionados suscitados pelo sítio e sua história. Estas linhas de fronteira não são naturais, o seu traçado é manifestamente artificial, consubstanciado pela alusão ao código de conduta viário, de modo a colocar os cidadãos a questionarem então quão natural uma linha de fronteira pode ser (fronteira política, administrativa, social, cultural, etc.).



Sinopse: *Cedofeita Som Postal* é uma intervenção sonora localizada, onde os indivíduos recorrem ao seu *MP3* para ouvirem *soundtracks* previamente gravados, emitidos em frequência *FM* codificada.

O estímulo sensorial auditivo serve de ponto de partida para a experiência do espaço e para a identificação do espaço público, montando uma paisagem reconhecível pelos indivíduos que o habitam e/ou frequentam, através de uma relação específica com o espaço urbano, ainda que de forma temporária, desenhando novos desenlaces de relação corporal com o sítio, formas de apropriação do espaço e, por último, novas relações empáticas com o lugar. Procura mobilizar não somente o sentido auditivo, como também as memórias e comportamentos sociais no espaço público.



22

cima "Cedofeita Som Postal". Bárbara Leite. Porto, 2009.

Fotografia de simulação da instalação.

Enquadramento Conceptual: O projecto revê-se no conceito de *paisagem sonora* de Murray Schafer, reportando-se a uma performance de som que recria a sensação de *estar e experienciar* um determinado espaço, permitindo-nos captar não apenas o que decorre ao nosso redor, como também as conexões invisíveis e imaginar novas ligações, reveladas pela descodificação de marcas do território e comportamentos.

O projecto reproduz narrativas orais de histórias ficcionadas com base nas observações feitas no local, bem como de memórias deste lugar geográfico específico, tornando-as acessíveis aos indivíduos que, de livre vontade, sintonizam a frequência codificada, destacada em 8 pontos com maior amplitude de difusão. Assim, as gravações criam um sentido de permanência e afectividade com a rua, criando uma ambiência imaginária como mote para envolver o indivíduo no espaço real e são estas narrações quotidianas que vão montando a *imagem* da rua. Uma vez ouvidas, activadas pelo ouvinte, elas podem alterar a sua percepção sobre esse mesmo lugar, adquirindo uma nova dimensão e uma nova intimidade com o sítio. Assim, a experiência auditiva potencia um novo conhecimento sobre o espaço comum e uma nova experimentação da vida quotidiana da rua.

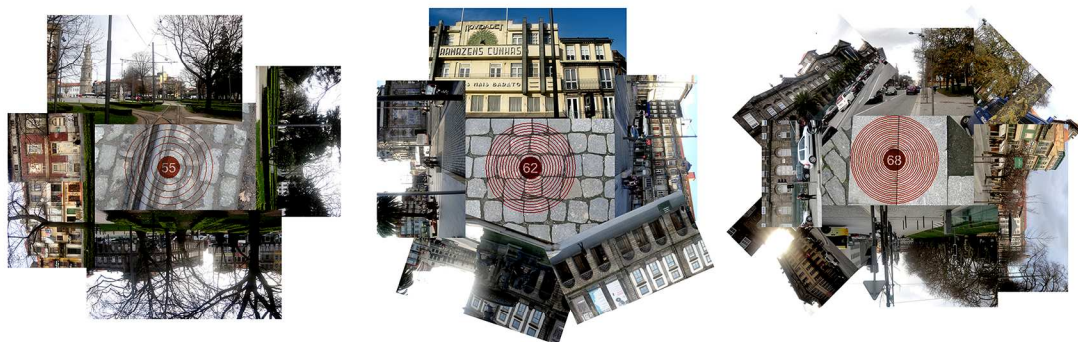
Enquadramento Técnico: O projecto emprega 8 emissores *FM*, colocados nas fachadas da rua, remetendo ora a cruzamento de vias, ora equidistantes delas. As zonas com maior difusão de sinal são assinaladas com os registos visuais dos sons capturados e constituem os pontos de audição das narrativas, sendo que estas não impõem uma ordem de escuta. O espaço físico e o tempo onde o som ocorre e onde é ouvido são parte integrante do projecto e da experiência do espaço público que se propõe.

Por fim, o projecto pretende oferecer um modo distinto da representação tradicional do espaço físico, que ao invés de ser manifestamente visual, procura revelar uma cartografia sonora, num ambiente envolto em actos, palavras e velocidades, de modo a criarem-se *outros mapas* da rua.



Sinopse: *Percurso sonoro activado por GPS* é uma intervenção sonora onde o indivíduo é o condutor e gerador da narrativa. A proposta serve-se de dispositivos *GPS* que accionam registos áudio consoante o movimento e localização do corpo pelo território. A (re)apresentação deste espaço por via de sobreposição de sons pré-gravados, observações e relatos determina a *imagem* da cidade, montada com base num imaginário colectivo do sítio.

Ao traçar-se o percurso, pela acção do movimento do corpo pelo espaço, compõe-se a narrativa sonora: a conjugação da simulação da experiência do lugar e o entorno percebido em tempo real. Ao sondar-se a possibilidade de reconstrução de um passado recente, o indivíduo que oferece voluntariamente o corpo à cena, vai organizar uma cartografia tanto sonora quanto performativa do sítio, cujos interstícios são preenchidos pela experiência em tempo real do lugar.



23

cima "Percurso sonoro activado por GPS". Bárbara Leite. Porto, 2011.
Fotografias conceptuais dos pontos de escuta da instalação.

Enquadramento Conceptual: O projecto opera com *field recordings* e observações feitas no sítio que montam uma narrativa sonora accionada pelo movimento do corpo no espaço. Trata-se, sobretudo, de um exercício de construção do espaço urbano sonoro, por via de uma malha de capturas que sondam os fluxos de movimento e interações de ordem diversa.

Pretende-se que o conteúdo editado se centre no imaginário do lugar, espoletando percursos *outros* capazes de rastrear as possibilidades de habitar temporariamente um espaço. Assim, o ambiente sonoro recriado baseia-se na recolha de sons tipo do local, aos quais são justapostos fragmentos de conversas, observações e movimentações de uma memória recente traçada nesse mesmo espaço.

Para além de se ensaiar automatismos de movimento e acção dentro deste espaço circunscrito, importa, sobretudo, questionar a organização do espaço público e a forma como este é usufruído pelos indivíduos que, inequivocamente, revelarão características específicas da vivência e fruição desse espaço.

Enquadramento Técnico: Para a implementação da proposta seriam necessários dispositivos equipados com *GPS* (ou telemóvel última geração com *Windows Mobile*, aplicação *GEOTour*) e *headphones*. O sistema montar-se-ia por coordenadas com uma gravação específica - pré gravada - para cada parcela, que seria activada aquando da movimentação exploratória pelo espaço.

Adivinhar-se-ia, então, a criação de uma experiência perceptiva, e sonora, onde a presença do indivíduo é condição essencial. O lugar surgiria, inicialmente, como uma entidade abstracta até ser organizado: os múltiplos percursos traçados configurariam outros mapas e imagens sonoras deste lugar.

Assim, o registo áudio (manipulado) é o suporte para a (re)apresentação de uma cidade que ultrapassa os limites reais, revelando outras camadas do espaço urbano, audíveis em sequências sonoras e veiculadas pela imaginação.



Sinopse: *Torres Vedras: Concerto Polifónico v.2011* é uma instalação sonora que pretende coreografar o quotidiano dos habitantes, com vista a uma reflexão em torno dos acontecimentos do dia-a-dia da cidade (automatismos comportamentais, culturais e sociais; movimentos pendulares; etc.).

A proposta ensaia uma composição de sons (polifonia) em formato concerto 3min em períodos previamente determinados e anunciados, de forma a criar uma nova ambiência sonora para um lugar específico, transportando, por momentos, o imaginário colectivo para *um outro* completamente distinto. Desta forma, questionar-se-ia também a relação entre artista/espectador, assim como o espaço público enquanto elemento codificador de interacção social e cultural.

O projecto cria um espaço simulado, desde logo pela composição e duração do concerto, mas pretende também activar novas relações entre habitantes, entre habitantes e a cidade, e entre espaços dentro da cidade, legitimando o espaço público como lugar para a expressão colectiva.



24

cima "Torres Vedras Concerto Polifónico v.2011". Bárbara Leite. Torres Vedras, 2011.

Fotografia de simulação da proposta.

Enquadramento Conceptual: O projecto serve-se de *field recordings* e *sons sample*, estruturados como uma faixa de som. Pretende-se montar uma banda sonora espacial, em concordância com as actividades do quotidiano, daí que tenham uma sequência temporal implícita. É, sobretudo, um exercício de qualificação do espaço por via do som, de modo a espoletar dinâmicas prementes ao lugar, ou introduzir outras deslocadas do contexto em questão.

O material editado recria o imaginário de outros locais da cidade que se encontram em convergência numa única coordenada espacial.

Enquadramento Técnico: A instalação pretende envolver os habitantes através de composições sonoras ficcionadas que reportam as vivências quotidianas numa cidade. Pretende-se que a população se envolva no contexto físico e social das composições polifónicas que ensaiam enredos localizados com a duração máxima de 30 minutos.

Para a implementação da proposta seriam necessárias 4 colunas 350 watts posicionadas nas fachadas dos edifícios da Praça do Município. A cada coluna respeitaria um som específico (2 sons de Fundo e 2 sons figura) que, num dos 5 momentos do dia pré-determinados, montavam uma espécie de concerto, permitindo e antecipando que a população circulasse e interferisse (sonoramente) com aquela proposta. Assim, a polifonia criada lançaria provocações sobre os transeuntes de forma a estimular a vida social de diferentes lugares de Torres Vedras.

3.4 Correspondências e Permeabilidades

As propostas de projecto expostas, anteriormente, munem-se dos dispositivos sonoros para investigar a sua acção de mediação em relação à percepção sensorial do espaço público, manifestamente na afectação que introduzem à nossa relação com o espaço. Em *“Cedofeita Som Postal”*, a paisagem visual mantém-se a mesma; contudo, com a introdução de uma faixa sonora específica é possível criar um contexto de afectividade perante um espaço até então desconhecido. Com os auscultadores postos conseguimos alhear-nos, ainda que momentaneamente, do mundo enquanto somos guiados e maniatados de um ponto ao próximo. Embora este dispositivo possa criar uma experiência de esquizofrenia: ocupamos dois espaços em simultâneo, há um sentido de portabilidade inerente de um som do foro pessoal de um lugar para o outro, onde há uma convergência de camadas de público e privado.

Tal efeito é também pretendido na proposta de projecto *“Percurso Sonoro activado por GPS”*. Aí, há uma clara intenção de sobrecarregar essa ténue fronteira com memórias de um passado longínquo e, por vezes, ficcionado e reminiscências de um passado próximo, de forma a montar um percurso com dois tempos distintos: o da acção do transeunte e o tempo manipulado de um substrato anterior que se pretende ser capaz de construir um espaço *outro*, carregado tanto de afectividade como de desconhecido. Gera-se, portanto, uma paisagem sonora pessoal, co-produzida pelo movimento físico, pelas actividades do local e pelo ambiente urbano.

Na verdade, opta-se pelo recurso aos auscultadores, como forma de ausência simbólica, erguendo uma barreira intencional, que na sua essência é reconhecida como um espaço privado, com diferentes níveis de imersão, de acordo com o controlo do volume. A escolha voluntária pela interferência do dispositivo na mediação de um ambiente é algo que deve ser cuidadosamente projectado, pelas implicações que pode ter na nossa fruição da cidade, mas constitui uma forma de individualismo comum no mundo urbano, potenciando uma reapropriação locativa do espaço público. Contudo, no primeiro caso é a narração oral que espoleta a experiência pelo espaço, enquanto no segundo é a composição sonora dos sons que guia o transeunte - que se pretende simbólica das reminiscências do local e suas actividades. Em ambos, há uma condução subliminar pelo espaço, uma espécie de voyeurismo que conjuga a acção presente com a narração do passado.

Este aspecto da condução subliminar através da narrativa aproxima as propostas ao projecto

de Janet Cardiff, já mencionado, uma vez que são ambos estimulados pelo enredo. Num e nou- tro caso, a selecção de sons (e relatos) ficcionais é muito próxima da intenção narrativa de Car- diff e da motivação de detective-investigador de Sophie Calle. Esta decisão prende-se com os comportamentos pessoais e colectivos no espaço público, agudizado pela curiosidade – interfe- rência da vida privada na esfera pública –, como estratégia de persuasão para redescobrir a cidade. Há, ainda, uma certa ênfase voyeurística, na medida em que, no caso de “*Cedofeita Som Postal*”, se insiste nas histórias privadas, trazidas agora para a arena colectiva.

No projecto “*História em Layers*”, o modo de condução subliminar é semelhante aos anterio- res. Embora não se concretize numa narrativa sonora, há uma narrativa visual que reorganiza poeticamente as dinâmicas e fenómenos do lugar. O projecto reifica linhas imaginárias de fac- tos históricos, geológicos e sociais que revelam as camadas inteligíveis da paisagem, contri- buindo para uma leitura da identidade do lugar. Aí, de modo análogo aos casos anteriores, o indivíduo é convidado a negociar fisicamente e a implicar-se com o espaço público – apela-se ao sentido motor para a redescoberta da cidade.

Ao concretizar marcas territoriais, a instalação aproxima-se de “*Fairy Tales*”, na medida em que pretende ser tida como uma cartografia efémera, organizada de acordo com a errância do indivíduo pelo espaço que, tal como em “*Paradox of Praxis*” - onde a acção de mover um cubo de gelo se esgota no seu rasto -, aqui, a opção pela intervenção efémera carece de igual sentido, mantendo-se por quanto tempo, o tempo lhe permita. Mais ainda, num certo sentido, “*História em Layers*” procura desvendar caminhos para a fabulação e a ficção dentro do espaço da existência urbana. Este ponto é também partilhado na proposta “*Torres Vedras: concerto polifónico v.2011*”, onde se pretende deslocalizar os sons característicos de determinada actividade para um lugar específico e único, de forma a permitir o diálogo, para que outros usos e práticas no espaço urbano possam ocorrer.

Por fim, o projecto “*Torres Vedras: concerto polifónico v.2011*” procura ensaiar uma composi- ção sonora, criando uma ambiência sonora para um lugar específico, entendendo-se que esta seja passível de espoletar o inter-relacionamento e o envolvimento dos indivíduos na constru- ção do quotidiano e usufruto do espaço colectivo. Embora tecnicamente se aproxime da pro- posta “*Percurso sonoro activado por GPS*”, distancia-se dela no sentido em que não ocorre uma apropriação topográfica pedonal; ocorre sim a criação de uma coordenada sonora específica. O

projecto cria um espaço simulado onde, sonoramente, se “narram” momentos do quotidiano que, tal como em *“História em Layers”*, reorganiza simbolicamente as camadas de diferentes factos que espelham o contexto envolvente. Tanto as narrações policiais de Janet Cardiff, como as capturas de Sophie Calle encerram em si um espaço simulado. Esse espaço vigiado, em relato e em fotografia, procura familiarizar-se com a cidade, do mesmo modo que as faixas de *“Torres Vedras: concerto polifónico v.2011”*. Estas nada mais são que capturas, rítmica e intrumentalmente organizadas – em acelerações, descontinuidades, etc.-, que insinuam um guião de comportamentos sociais – apanhar o comboio, tomar café, etc.-, criando uma disposição mental para a integração imagética que este espoleta, numa tentativa de tornar comum aspectos sonoros particulares da vida urbana.

Um pouco à semelhança da experiência de Rui Costa em *“Sightseeing for the Blind”*, também em *“Torres Vedras: concerto polifónico v.2011”*, o processo de recolha de sons e a observação das actividades do quotidiano foram convertidas em composição. É clara a aleatoriedade dos sons capturados, mas quando orquestrados numa composição sonora, deixam adivinhar reminiscências de uma vivência específica como, por exemplo, a de apanhar um comboio na estação ferroviária.

De resto, em todas as propostas ocorre uma apropriação espacial dos lugares, ora por narração (oral, sonora, visual) ora por condução motora. Embora se concretizem em propostas distintas, há linhas de acção e metodologias que os trespassam que serão devidamente explicitadas no caderno de projecto (Volume 2), que não dispensa consulta e audição das faixas áudio de cada projecto.

| Considerações Finais

A relação do indivíduo e o espaço no qual se encontra é mediada pelos sentidos; é através de estímulos externos que sentimos o ambiente que nos rodeia. Por conseguinte, muitas das nossas vivências quotidianas podem ser associadas a sons. Estes, ainda que não sejam o enfoque central do contexto espacial, são parte integrante da nossa experiência e apropriação do espaço urbano e, como tal, quando recuperados ou manipulados podem desencadear situações até então inusitadas. Tal como Merleau-Ponty reitera, não podemos ignorar a percepção, pois esta acciona a imaginação independentemente da nossa capacidade de (re)conhecimento do entorno. Nesse sentido, interessou-me particularmente a construção do lugar, com base nas práticas sensoriais que ocorrem no espaço, isto é, no modo como o indivíduo se relaciona com o ambiente e o configura: a partir de imagens, odores e sons que enriquecem o imaginário pessoal.

Em última instância, a presente investigação permitiu ensaiar um modo de pensar, centrado num problema específico, daí que, ao longo da dissertação, se procurou o entendimento do som enquanto elemento dinâmico e em constante mutação, passível de enriquecer a experiência do lugar, sendo que a sua empregabilidade contribui para que determinados ambientes se convertam em lugares diferenciados e detentores de uma atmosfera particular.

A investigação organizou-se em três capítulos. Num primeiro momento discorreu-se acerca da percepção do espaço e das qualidades inerentes ao lugar (físicas e mentais), para enquadrar a prática da deambulação pela cidade como forma de mapeamento e apropriação do espaço, assim como consagrar a importância do corpo na apreensão sensível do mundo, para chegar a uma identidade de lugar baseada nas práticas sensoriais no espaço público. Já num segundo momento, o problema centrou-se nas sonoridades específicas da cidade e nas estratégias de definição de uma imagem sonora, tendo por base a narrativa urbana e o conceito cunhado por Kevin Lynch de “*imaginabilidade*”, qualidade através da qual o indivíduo é participante activo no meio e se inter-relaciona com o espaço urbano, conferindo-lhe visibilidade e reconhecendo-o como inteligível. Uma vez ultrapassadas estas premissas iniciais, interessou concentrar a atenção na consciência sonora que temos do meio urbano. Com efeito, é através da escuta

consciente das sonoridades da cidade que poderemos adiantar estratégias de qualificação do cenário físico, valorizadas pela familiaridade e experimentação *in situ*.

Por conseguinte, o último capítulo refere-se ao som em contexto específico e à configuração de itinerários acústicos em lugares especialmente sensíveis à escuta e à criação e expressão artística. Por esse motivo, são apresentados projectos de referência com iguais preocupações, em contiguidade com as propostas de projecto – estas estabelecem percursos sonoros ou narrativas urbanas que pretendem mostrar diversos aspectos audíveis (comportamentos sociais no espaço público, tensões políticas e económicas, etc.), assim como apresentar possibilidades de apropriação, deslocamento e reconhecimento de um lugar específico, por via do som. É, assim, através da audição que os projectos se materializam e é na sua experimentação que podemos conceber personagens, cores, cheiros, outros lugares e tantas outras narrativas.

Assim, os dispositivos sonoros são específicos, na medida em que dão forma e voz à realidade urbana que se pretende expor. A escolha do *walkman*, por exemplo, não é aleatória; pretende-se subverter a surdez passiva a que incitam, em potencial de interacção e implicação com o meio, gerando ambiências específicas, tanto de experiência sensorial quanto de emocional, ambicionando relacionar as novas tecnologias com um processo de experimentação e descoberta de novas configurações.

Acredita-se, portanto, ter sido cumprido o objectivo da investigação, apresentando propostas de projecto que colocam em evidência as dinâmicas invisíveis do sítio - e o mapeiam-, pela manipulação sonora dos contextos seleccionados e pelas narrativas que daí advém, ensaiam a possibilidade de revisitação aos contextos e novas formas de “olhar” (“escutar”) a cidade, passíveis de espoletar e agenciar outros usos e actividades para o espaço público.

| Bibliografia

monografias

- Augé, Marc. *"Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade"*. Venda-a-Nova: Bertrand Editora, 1994.
- Bachelard, Gaston. *"A poética do espaço"*. Trad. António de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Bandeira, Pedro. *"Projectos Específicos para um cliente genérico"*. Coleção Equações de Arquitectura. Porto: Dafne Editora, 2006.
- Barthes, Roland. *"Análise estrutural da narrativa"*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- Blessner, Barry. Salter, Linda-Ruth. *"Spaces Speak, Are You Listening?"*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- Bosseur, Jean-Yves (ed.). *"Sound and the Visual Arts: Intersection between Music and Plastic Arts today"*. Paris: Éd. Dis Voir, 1993.
- Careri, Francesco. *"Walkscapes– El andar como práctica estética – walking as na aesthetic practice"*. Coleção Land&ScapeSeries. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- De Certeau, Michel. *"A invenção do cotidiano: artes de fazer"*. 5ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.
- Eco, Umberto. *"Como se faz uma tese em ciências humanas"*. 13ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 2007.
- Hall, Edward T.. *"A dimensão oculta"*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água. 1986.
- Joly, Martine. *"A Imagem e a sua Interpretação"*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- Krauss, Rosalind. *"Sculpture in the Expanded Field"*. October, Vol.8, 1979.
- Le Breton, David. *"A Sociologia do Corpo"*. Petrópolis: Editora Vozes; 2006.
- Lefébvre, Henri. *"The Production of Space"*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell Editions, 1991.
- Lippard, Lucy R.. *"The Lure of the Local – Senses of Place in a Multicentered Society"*. New York: The New Press, 1997.

- Lynch, Kevin. *"A imagem da cidade"*. Lisboa: Edições 70 Lda., 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice. *"Fenomenologia da percepção"*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.
- Muga, Henrique. *"A psicologia da Arquitectura"*. Colecção Ensaios. 2ª edição. Vila Nova de Gaia: Edições Gailivros, 2006.
- Norberg-Schulz, Christian. *"Existencia, Espacio y Arquitectura"*. 1ª edição. Barcelona: Blume, 1975.
- Pallasmaa, Juhani. *"The eyes of the skin: architecture and the senses"*. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd., 2005.
- Pinheiro, Gabriela Vaz (coord.). *"Curadoria do local: algumas abordagens da prática e da crítica"*. Torres Vedras: Transforma AC, 2005.
- Pinheiro, Gabriela Vaz (ed.). *"Arqueologia do urbano/ abordagens e práticas"*. Porto: FBAUP e Transformations, 2009.
- Pinheiro, Gabriela Vaz (ed.). *"(DES)LOCAÇÕES: exílio, topologia, deslocalização"*. Porto: FBAUP e Transformations, 2011.
- Rasmussen, Steen Eiler. *"Arquitectura Vivenciada"*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Rodaway, Paul. *"Sensuous Geographies: body, sense and place"*. New York: Routledge, 2002.
- Rossi, Aldo. *"A Arquitectura da Cidade"*. Trad. José Charters Monteiro. Lisboa: Cosmos, 2001.
- Schafer, R. Murray. *"O ouvido pensante"*. Trad. Marisa Trench Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- Schafer, R. Murray. *"A afinação do mundo: Uma exploração pioneira pela história passada e pelo actual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora"*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- Schulz-Dornburg, Júlia. *"Arte y arquitectura: nuevas afinidades"*. Trad. Elena Llorens Pujol; Mónica Trindade Schramm. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- Tuan, Yi-Fu. *"Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência"*. São Paulo: Difel, 1983.
- Venturi, Robert. *"Complexidade e Contradição em Arquitectura"*. Trad. Álvaro Cabral. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Zardini, Mirko (ed.). *"Sense of the city – an alternate approach to urbanism"*. Canadian Centre for Architecture. Canada: Lars Müller Publishers, 2005.

periódicos

Fortuna, Carlos. *"Imagens da cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos"*. Coimbra: Revista Crítica de Ciências Sociais – F.E.U.C. – C.E.S. nr. 51, 1998.

Dandrel, Louis. *"Vers une architecture sonore"*. Paris: Revista L'Architecture d'Aujourd'hui. Nr. 268, Abril 1990.

documentos electrónicos

Binaural. Disponível no sítio *on-line*: <http://www.binauralmedia.org>, consultado em Fevereiro 2011.

Debord, Guy-Ernest. *"Introduction to a Critique of Urban Geography"*. 1955. Disponível no sítio *on-line*: <http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/2>, consultado em Abril 2011.

Debord, Guy-Ernest. *"Theory of the Dérive"*. 1958. Disponível no sítio *on-line*: <http://library.nothingness.org/articles/all/all/display/314>, consultado em Abril 2011.

Ferrington, Gary. *"Haga un paseo sonoro y aprenda a oír"*. Disponível *in* sítio *on-line*: <http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/ferrington.html>, consultado em Novembro 2010.

dissertações académicas

Nascimento, Joana. *"Territorialização dos espaços, (In)visibilidades: abordagem ao Espaço e Tempo Performativo nas práticas artísticas para o espaço público"*. Dissertação de mestrado com trabalho de projecto em Arte e Design para o Espaço Público. Docente Acompanhante Prof. Dr. Pedro Bandeira. Porto: FBAUP, 2009.

Santos, Ana Sofia. *"[VL6] A intervenção artística como forma de questionamento das experiências de habitabilidade em lugares comuns"*. Dissertação de mestrado com trabalho de projecto em Arte e Design para o Espaço Público. Docente Acompanhante Prof. Dr. Pedro Bandeira. Porto : FBAUP, 2009.

(p. 09) **01 & 02** “*Mapping Rotterdam’s Centre*”. Franke Dresme. Roterdão, 2008.

Projecto gráfico de ilustrações compostas por colagem de elementos relevantes de percursos por Roterdão, em perspectiva de 360º. As imagens dinâmicas sugerem um denso enredo de elementos arquitectónicos e de infra-estrutura, acentuados com tipografia e habitação, produzindo mapas psicogeográficos, como tentativa de representação de uma experiência real de percorrer a paisagem urbana. Disponível no sítio on-line: <http://vagueterain.net/journal13/frank-dresme/02>, consultado em Abril 2011.

(p. 20) **03 & 04** “*World Soundscape Project*”. Barry Truax. Canadá, 1973.

Fotografia de Barry Truax, compondo música com o ambiente; vista particular e geral. Barry Truax foi um dos membros do *World Soundscape Project* em 1973, na *Simon Fraser University* - pioneira no estudo de ambientes acústicos. As gravações foram publicadas no livro “*Vancouver Soundscape*” e, desde aí, que alcançou projecção internacional. O trabalho artístico de Truax centra-se na criação de composições de paisagem sonora com recurso a sons ambientais. Disponível no sítio on-line: <http://2010.sonicacts.com/programme/lecture-barry-truax/>, consultado em Maio 2011.

(p. 26) **05 & 06** “*Light dispenser*”. “*Beautiful garbage can*”. Richard Vantielcke. França, 2010.

Fotografias conceptuais de narrativas urbanas, ensaiando cenografias urbanas. Fotografia de caixa de multibanco, capturada durante um percurso nocturno do autor. A “*mise en scène*” é destacada pelo seu carácter cenográfico. Disponível no sítio on-line: <http://www.ludimaginary.net/photograph-611.html>, consultado em Julho 2011. Fotografia de um contentor do lixo, onde o autor procura destacar algo que, num primeiro momento, não estaríamos aptos a contemplar. Disponível no sítio on-line: <http://www.ludimaginary.net/photograph-603.html>, consultado em Julho 2011.

(p. 27) **07 & 08** “*Colored exit*”. “*Red underground walkway*”. Richard Vantielcke. França, 2010.

Fotografias conceptuais de narrativas urbanas, ensaiando cenografias urbanas. Fotografias do estacionamento de *Grands Moulins*, onde a iluminação projectada pelo arquitecto Pierre Gangnet transforma o cenário urbano funcional, em algo que parece ser manipulado informaticamente. Disponível no sítio on-line: <http://www.ludimaginary.net/photograph-583.html> & <http://www.ludimaginary.net/photograph-582.html>, consultado em Julho 2011.

(p. 34) **09 & 10** “*Birds on a wire*”. Encyclopedia of the Exquisite, 2010. “*Untitled*”. Tom McLaughlan, 2010.

Fotografias conceptuais de alternância de elementos e ritmos - a complexidade ordenada. Disponível no sítio on-line: <http://daruma3.wordpress.com/author/daruma3/> & <http://experiencingarchitecture.com/2010/12/09/rhythm/>, consultado em Agosto 2011.

(p. 40) **11 & 12** “*Paradox of Praxis 1*”. Francis Alÿs. Mexico City, 1997. “*Fairytales*”. Francis Alÿs. Estocolmo, 1998.

Fotografias de documentação das acções - vista geral. Disponível no sítio on-line: <http://vickifong.blogspot.com/2010/06/francis-aly-s-tate-modern.html?zx=8b862b951adcf7> & <http://angelajooste.squarespace.com/francis-als/>, consultado em Julho 2011.

(p. 41) **13 & 14** “*Double Game*”. Sophie Calle. 1981. “*The Missing Voice (Case Study b)*”. Janet Cardiff. East End de Londres, 1999.

Fotografia de documentação da acção, onde a autora assume o papel de detective, investigando as vidas privadas de estranhos. Disponível no sítio on-line: <http://tiffobenii.wordpress.com/surveillance/sophie-calle/>, consultado em Julho 2011. Fotografia de documentação da proposta - cruzamento da Commercial Street, Spitalfields. Disponível no sítio on-line: http://www.artangel.org.uk/projects/1999/the_missing_voice_case_study_b/janet_cardiff_on_the_missing_voice/stranger_in_a_strange_city, consultado em Julho 2011.

(p. 42) **15 & 16** “*Aldeias Sonoras Paivascapes#1*”. Binaural/ Nodar. 2010.

PrintScreen do mapa de som interactivo do projecto e Fotografia do momento de captura/ field recording.

Disponível no sítio on-line: http://www.mapize.com/soundmap_paiva/ & <http://www.fraguas.org/2010/11/fraguas-uma-aldeia-sonora-recebemos-ja.html>, consultado em Julho 2011.

(p. 43) **17 & 18** “*Sightseeing for the blind*”. Rui Costa. Aveiro, 2010.

Fotografias da implementação do projecto - pormenor e vista geral. O projecto baseia-se num soundwalk pela cidade, onde a experiência do turista é determinada pela aleatoriedade das das impressões, um mapeamento permanente entre o que se vê, o que se deseja, pré-concebe e se retém da memória. Disponível no sítio on-line: <http://www.flickr.com/photos/binauralmedia/5690168177/sizes/z/in/photostream/> & <http://www.flickr.com/photos/binauralmedia/5690074061/sizes/l/in/photostream/>, consultado em Julho 2011.

(p. 47) **19 & 20** “*I Stand For*”. Staci Schwartz. Nova Iorque, 2004.

Fotografia da publicidade ao *Apple Ipod*, vandalizada por anónimos. Disponível no sítio on-line: <http://www.villagevoice.com/2004-05-25/nyc-life/ipod-annotated/1/>, consultado em Maio 2011.

(p. 50) **21**; (p. 52) **22**; (p. 54) **23**; (p. 56) **24** Fotografias das propostas de projecto. Bárbara Leite, 2011.

Transcrição parcial da entrevista com o Dr. Serafim Queirós, psicólogo e invisual desde a nascença. Realizada pelas 15h, a 26 Junho 2010.

Barbara Fernandes Leite: A percepção e a memória fazem-se acompanhar de uma carga afectiva significativa, entre os nossos desejos e os nossos devaneios. Há alguma parte da cidade, ou uma estrutura formal da cidade, pela qual tenha um maior sentido afectivo?

Dr. Serafim Queirós: Eu tenho um sentido muito afectivo ali pela estrutura do Campo Alegre, à beira do Jardim Botânico (**BFL:** Sim. É um grande corredor.) É, e gosto dessa zona exactamente por causa disso. Foi lá que estudei Psicologia - Guerra Junqueiro, por aí. Porque para quem não tem referências que não as visuais, não deixa de ser interessante, pelo imenso jardim pelo facto de ter aquelas ruas paralelas e inclusivamente aqueles conjuntos de árvores - porque há uma série de recantos de cheiros, de situações auditivas -, e tem também muitas moradias. Quem lá passa, mesmo sem ver, apercebe-se que há ali vegetação e diferentes cadências, zonas com menor densidade populacional, grande azáfama da Avenida até ao mar. É mais, fundamentalmente, por isso. Do ponto de vista da imagem mental, é portanto uma zona com maior espaço à imaginação. (**BFL:** Mas não seria o percurso esperado. É um percurso até inusitado, por escolher os locais de maior tráfego automóvel) É. Mas como eu me relaciono pouco com imagens visuais é, portanto, uma escolha que tem mais a ver com o sentido acústico, por ter mais impressões do ambiente.

BFL: Então, para lidar com essa multiplicidade de estímulos ambientais, abstrai-se determinadas características desses locais, sintetiza-as em conceitos, em sons? Por exemplo, se estou a observar um edifício - inequivocamente vou colocá-lo num estilo, num período - vou contextualizá-lo historicamente

DSQ: Exactamente. Temos tendência a categorizar, claro.

BFL: Se tivesse que pensar sobre esses conceitos, para um determinado espaço da cidade - por exemplo, para a zona do Campo Alegre - que conceitos seriam esses? Por exemplo, falou-me de ter um intercalamento de ambientes domésticos de menor escala, complexos habitacionais de maior escala, os jardins públicos, jardins privados, etc. Pode explicar-me?

DSQ: Exacto: os jardins públicos, espaços verdes, o mar: são coisas fundamentais. Quer dizer, é um ambiente de lazer. É um ambiente de "estar", simultaneamente de prazer e um certo relaxamento, com o ruído, ao fundo, do mar. Se tivesse que designar uma imagem para o Campo Alegre, relacionava-o com o espaço rural. E não é nada. É um eixo urbano recente. (**BFL:** Então, que características do espaço rural é que identifica lá?) É pelo facto de, embora seja um grande conjunto habitacional, conserva ainda espaços verdes. Tu andas ali ao Domingo à tarde e nunca tens aquela noção de constrangimento, assim de grande densidade pela cidade.

BFL: Como é que consegue medir as distâncias, sem ser visualmente? Por que tipo de referências se guia?

DSQ: Tens duas hipóteses. A primeira é pelo trajecto vivido, trajecto experienciado. Ou seja, acabas por ter uma memória - que não é visual, mas é uma memória de caminho percorrido. E, portanto, nos dá uma noção espacial. Essa é uma situação. Mas depois, há outra: a de comprimento, certo? Quando tu tens neste comprimento, uma série de atravessamentos, adquires imediatamente uma noção de profundidade espacial. Quando fui a Nova Iorque e a Washington eu não tinha bem a noção das grandes avenidas e grandes eixos, quando comecei a sair do carro e atravessar uma avenida com quatro ou cinco ou seis faixas de rodagem, e o semáforo a mudar - e eu ainda estava a meio da segunda. A noção de largura, para nós, do ponto de vista para quem não vê, é uma noção que condiciona o comprimento: a noção de espaço é o que tu percorres, mas tu só percorres na vertical ou na horizontal (considerando uma superfície). Para reconhecer o espaço na sua globalidade necessito do ambiente acústico, que me determina a relação espacial tridimensional. Por exemplo, ali em Sá da Bandeira ou Sampaio Bruno, eu percepciono o espaço pelo ouvido, que é muito dado pela forma como as pessoas estão ou paradas, ou em movimento, pela própria reflexão do som nas paredes, etc. Se estivesse num local sem ruído absolutamente nenhum, eu era capaz de não ter noção espacial, de me orientar.

BFL: Então tente imaginar um sítio onde esteve há um ano atrás, e que agora precisa de lá voltar. Certamente tem referências sonoras - passadas e do sítio. Mas o som é muito mais dinâmico, e muito mais volátil que uma imagem ou que um edifício. Como é que cria essa referência?

DSQ: Pois, porque se uma rua deixar de estar em obra, deixa de ter um som pelo qual a identifico. Por exemplo, digo-te mais, quando se construiu o metro ali no Campo Alegre, na zona da Casa da Música - tirou-me toda a referência espacial que eu tinha daquela zona dali. Eu não reconhecia nada, nem mesmo a sua configuração. (**BFL:** Mesmo sabendo

formalmente pouco se alterou?) Mesmo assim, o que aquela estrutura alterou foi o ambiente sonoro característico dali.

BFL: Então: está-me a dizer que associa sons a formas?

DSQ: Associo sons a formas, exactamente. Nem que sejam imaginados, nem que não sejam reais. Porquê um cego constrói as formas com a ajuda do *outro* e mesmo assim podemos estar muito longe da verdade. Toda essa experiência das formas e de andar pela cidade é controlada, reconfigurada de acordo com as pessoas que rodeiam e com as discussões que fazemos com o *outro* (**BFL:** É uma memória partilhada então.) É uma memória partilhada, exactamente. Portanto, nós imaginamos e reconstruímos em função dos ambientes e do que o *outro* nos descreve visualmente como sendo seria esse ambiente. Por exemplo, eu acho que se hoje me metessem num avião e me deixassem em Bombaim, eu dizia-te que aquilo – bem, não sei se te dizia que era Bombaim, certo, mas certamente te dizia que era a Índia. (**BFL:** Pelo cheiro do ambiente?) Sim. Às vezes vou na rua e penso cá para mim: “cheira-me a Índia”. É inconfundível! O cheiro da Índia é inconfundível.

BFL: E se o metessem num avião, e o largassem – deixe-me lá ver-, no Palácio de Cristal. Sabia que era inconfundivelmente o Porto?

DSQ: Não. Se me colocassem assim num avião, caído de pára-quedas e me deixassem mesmo ali assim, naquela zona, provavelmente não te saberia dizer onde é que estava. É muito difícil: a visão é que unifica tudo. Mas se me começar a deslocar, aí sim, claro que reconheço: porque nós fazemos determinadas configurações mentais da cidade. Quer dizer – quando começo a andar, identifico elementos no espaço. Adquiri novos pontos de referência: consigo assim situar-me em relação a um espaço – não é de forma global, como vocês-, mas vou situando-me à medida que vou andando, há aspectos que vou reconhecendo, começo a encontrar-me e a relacionar-me.

BFL: Mas é um processo que se estabelece como uma cadeia de “eventos”? É uma memorização?

DSQ: Exactamente, é uma memorização. Essa é o grande problema da concepção dos espaços para invisuais. Se visitar uma praça com cinco ou seis entradas eu tenho dificuldade em orientar, posso entrar por um lado e arriscar-me a sair por outro, ou até pelo mesmo. É interessante a construção memorizada e diagramática que fazemos do espaço – porque eu decoro-o: sei que saindo daqui, tenho que virar à esquerda e depois virar novamente à esquerda, de seguida tenho aquela porta em frente, e depois à esquerda um corrimão – é tudo memorizado! Por isso é que nós nos esquecemos mais depressa da representação formal dos espaços, porque está tudo memorizado. Tu vês na televisão imagens de Istambul, sabes imediatamente que é Turquia, porque a visão confere-vos um sentido global, para nós, o espaço é percorrido – portanto é um espaço que é depois memorizado. Embora tenha uma imagem mental do local, não sendo praticada, é um espaço que é esquecido. Pois. Esse é o grande problema – não sendo um espaço praticado, é um espaço esquecido. É mesmo assim: a nossa relação com o espaço é o que é vivido – quanto mais é vivido, experimentado, visitado, mais amigável o espaço se torna. Daí que, por exemplo, se agora construísem 3 ou 4 degraus neste percurso do correr, de uma sala à outra, a minha configuração do espaço era alterada e eu tinha dificuldade em reconstruir o percurso outra vez. (**BFL:** Porque é a tal perspectiva sonora?) E não é só sonora. Aquele elemento foi adicionado à cadeia e acabaste de ter ali uma escada e nós temos de retomar outra vez o percurso, aquilo que nós temos de memória – que é uma espécie de, como eu costumo dizer: “a nossa memória do espaço funciona mesmo como se fosse um fio, não são pontos do fio, é mesmo o fio.” (**BFL:** É o percurso.) E sempre o percurso encadeado com outro percurso e assim sucessivamente.

BFL: E como calcula estas distâncias e estabelece os percursos na cidade? Rege-se, de alguma forma, pelos ritmos do quotidiano? Pelas actividades que ocorrem no espaço?

DSQ: Nós apercebemo-nos logo das actividades de determinada zona da cidade, mesmo sem a conhecer. Reconhecemos que há diferentes dinâmicas. Por exemplo, quando passamos ali pelo Bolhão: nós temos uma relação diferente com esse espaço quando é Domingo e está fechado. Tem a ver com as referências que temos, que são diferentes das vossas. Por exemplo, se passarmos pelo Bolhão, aquela azáfama das pessoas a saírem das portas abertas do Bolhão, percebemos que temos ali uma relação evasiva com a cidade, diferente, mesmo sem ver. Se passarmos num Domingo e as portas estiverem fechadas, essa relação é totalmente diferente.

BFL: Sei que viaja muito. Quanto tempo é que demora a preparar uma viagem? Quer dizer, até sentir que chegou a um determinado nível de conforto para se sentir seguro num sítio que não conhece?

DSQ: Não muito, até porque não consigo recolher a informação dos sítios tal como eles estão. Mas há, por certo, um grande esforço de antecipação porque para nós, o desconhecido é muito desconfortável – muito mais que para vocês. Se eu não fizesse esse esforço de antecipação não conseguia construir o meu percurso. Preciso de ter o percurso estruturado, conhecido, para poder antecipar obstáculos porque eu não tenho imediatamente a noção do espaço construído e do meu entorno. É a visão que unifica tudo – é imagem, é profundidade, portanto, se eu não me preparar, se não tiver alguns descritores do ambiente, para poder depois recriar por cima, não tenho como me orientar no espaço. Tu recons-

tróis uma narrativa, em função de um arquétipo que o *outro* e os livros te descreveram. Depois vais recriar outra história por cima dessa – porque estás lá a viver, a experimentar – e depois repassas outra vez pela descrição que te fazem. **(BFL: Então há uma sobreposição de um pré-conhecimento, uma experiência, por assim dizer?)** Sim, há uma sobreposição de um pré-conhecimento, depois há uma experiência, e por fim uma reconfiguração da experiência em função do complemento da descrição. Por isso é que jogamos com muitos elementos que, de facto, para quem não vê não são tão importantes. Lidamos com o ambiente acústico de uma cidade, reconstruindo quase como que identidades acústicas que estabelecem afinidade com esses espaços. **(BFL: Diria que essas identidades acústicas são os descritores desse sítio?)** São, exactamente. Quando entramos num aeroporto a primeira coisa que encontramos é todo aquele espaço amplo, logo ali o movimento das escadas rolantes e toda aquela agitação. Falo de um aeroporto ou de uma estação, se me colocassem lá, quer dizer, eu tenho uma construção mental do que um local assim deve ser. Todos temos tendência a categoriar, não é? Até visualmente.

BFL: Vou só colocar mais uma pergunta... o ambiente sonoro é composto por sons de fundo que caracterizam globalmente a sonoridade de um espaço e por sons figura, sons particulares que contextualizam e ancoram uma acção a um sítio, e a um tempo e a um espaço específico. Pode descrever-me algum lugar em que esta parelha esteja acentuada? Por exemplo, um mercado: o mercado em Carlos Alberto tem uma ambiência característica, ou o Bolhão, mas há ali determinados sons que são específicos daquele lugar.

DSQ: Mas é aberto? O mercado é espaço aberto? **(BFL: É espaço aberto.)** Pois, para nós é logo muito diferente. Para nós um espaço aberto e um espaço fechado são totalmente diferentes. Não tem nada a ver uma coisa com a outra. **(BFL: Mas tem a ver com a acuidade acústica?)** Tem a ver com a acuidade acústica e com a maior dificuldade em distinguirmos a figura do fundo. Porquê? Porque num espaço fechado é-te mais difícil distinguir, portanto, como nós costumamos dizer, a constância do ambiente. Tens dificuldade em perceber algo que sobressaia. Num espaço aberto é tudo muito mais fácil. Então, por exemplo, como tu estavas a dizer, no Bolhão: tu consegues passar ali, sabes que há lá umas vendedoras, peixeiras, há isto e aqueloutro e consegues distingui-los entre eles. Até porque há umas que berram mais do que as outras... Num espaço fechado normalmente tu tens eco, não tens ressonância, e é mais difícil.

BFL: A próxima pergunta que tinha aqui também tinha a ver com isso. O som criado pela nossa locomoção num determinado espaço, consoante o material do piso ou o tipo de encerramento do local onde se está - falo de encerramentos, de janelas, portas, etc. - é uma dimensão importante na experiência auditiva de um lugar. Como se orienta num espaço quando a reverberação do som é quase nula?

DSQ: Para nós, espaços com portas e janelas, são espaços bons. Porque são espaços que nos vão dando referências. Portanto, segues uma linha de percurso, em frente, quando essa linha, por exemplo, se interrompe por uma reentrância de uma porta, por exemplo, uma garagem, torna-se uma referência para nós, porque nos apercebemos pela reflexão que falta um elemento ali. Isso para nós, esses elementos descontínuos, ajudam-nos na nossa orientação espacial. Às vezes as pessoas, inclusivamente, dizem-me “uma coluna aqui é má”. De facto, é ruim para quem a vê, porque sentem que está a mais, para nós, depois de a conhecermos, pode vir a ser um elemento de referência.

Portanto, agora, imaginemos: tu estás numa cidade com muito congestionamento automóvel, camiões, etc. Uma pessoa cega perde-se. Perde-se precisamente porque que não consegue fazer a diferenciação figura-fundo, porque o estímulo é tão elevado, ou seja o barulho é tão elevado que não te consegues orientar, porque não tens a percepção do teu entorno. Por que é que nós sabemos, por exemplo, que ali temos aquela parede? Porque as nossas vozes reflectem na parede e é depois absorvida, captada pelo ouvido. Se tu tiveres estímulos muito intensos não consegues captar nada porque não consegues fazer a distinção entre o estímulo do limiar mais baixo com o outro, nada te reflecte no ouvido porque tudo reflecte, é tão intenso.

O SOM DA CIDADE: BASES PARA UMA LEITURA DO ESPAÇO PÚBLICO
BÁRBARA FERNANDES LEITE

VOLUME 2 | caderno de projecto

Universidade do Porto
Faculdade de Belas-Artes

O SOM DA CIDADE: BASES PARA UMA LEITURA DO ESPAÇO PÚBLICO
BÁRBARA FERNANDES LEITE

Investigação com trabalho de projecto para obtenção do Grau de Mestre em Arte e Design para o Espaço Público, sob orientação do Professor Doutor Pedro Bandeira/ EAUM.

Porto, Setembro 2011

| Nota ao Leitor

O presente caderno de projecto (VOLUME 2), assim como a dissertação e anexos (VOLUME 1) e a apresentação no momento da defesa da dissertação compõem o material teórico e artístico que foi submetido a avaliação para a conclusão do Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público. O presente VOLUME não dispensa a consulta do CD-ROM em anexo.



As propostas de projecto (ensaios sonoros) pretendem mapear o espaço por via som, trabalhando sobre e questionando a conjugação de som & narrativa como meios de colocar em evidência as dinâmicas invisíveis do sítio: a cidade entendida por camadas de tempo, a possibilidade de revisitação do passado, e do futuro, por meio da ficção e/ou simulação e manipulação entre o real e o imaginado, o público e o privado, o silêncio e o ruído, o permanente e o provisório.

Por conseguinte, os contextos seleccionados serão alvo da recriação de uma narrativa que ao fixar-se, criará, em potência, outros espaços e novas formas de “olhar” (“escutar”) a cidade, ensaiando automatismos de percepção da cidade que se vão alterando em afinidade e familiaridade com a narrativa sonora, de modo a criar um discurso de permanência sobre esses espaços públicos.



01

esquerda Esquízo de levantamento do sítio. A4, grafite, p&b.
direita Fotografias digitais de pormenores do local da intervenção.

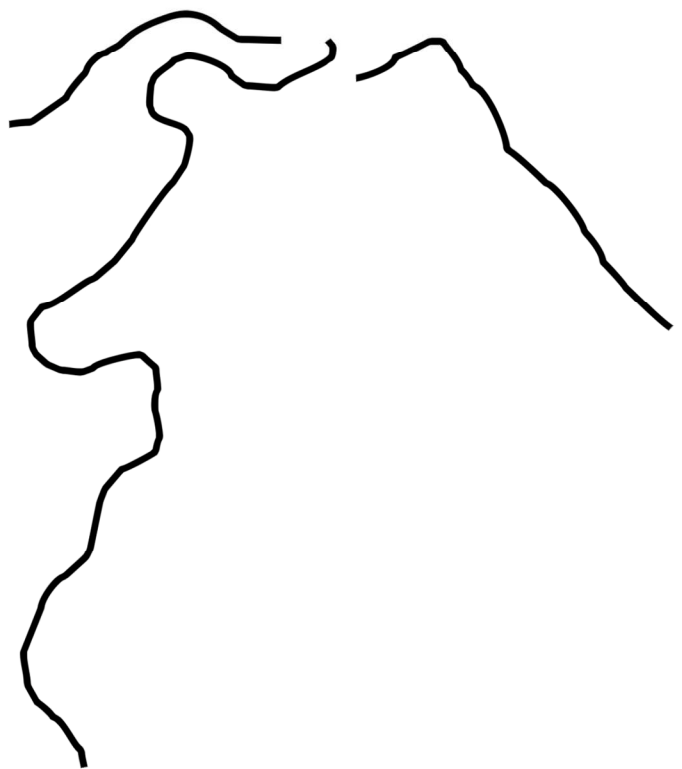


02

HISTÓRIA EM LAYERS

Instalação. Tinta plástica de acabamento mate, cor amarela, aplicada sobre *stencil*. 40 000x6cm; 35 000x6cm; 90 000x6cm

LEENDA SITA WIT





CRESTUMA, Julho 2010

Planta de implantação da proposta. Vegetal sobre manipulação digital.



04



05

cima & baixo "Eixo Ambiental".

Fotografias digitais de documentação da intervenção (pormenores).

(0m) ----- (50m) **crestuma** >> castro + uíma | povoação elevada e rio que
desagua no douro ----- (150m) **1909** >> grande enchente no douro | atingiu
9m acima do nível do pavimento -----
----- (250m) **1962** >> cheia com incidência no douro | cotou-se como a 2ª maior do século xx -----
----- (350m) **vestígios arqueológicos** >>
remontam há 1600anos atrás | vegetação autóctone e ruínas de um castelo e mosteiro medievais



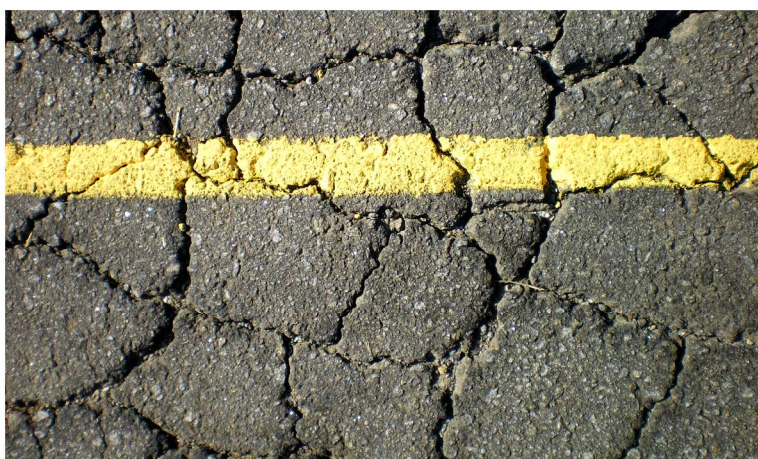
06

cima "Eixo Ambiental".
Fotografia digital de documentação da intervenção (geral).

09



07



08

cima & baixo "Eixo Histórico".

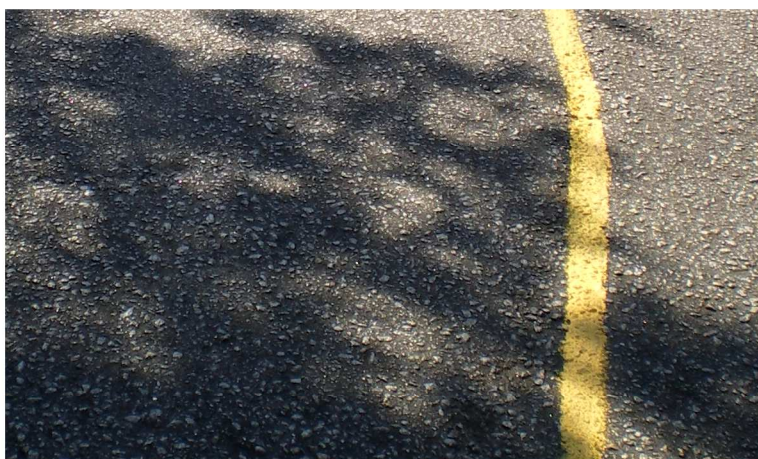
Fotografias digitais de documentação da intervenção (pormenores).

(0m) **1851** >> estabelecimento da fábrica ac moraes com 300 operários | significativa actividade industrial na região ----- (100m) **anos 70** >> encerramento da companhia de fiação de crestuma | crise energética conduziu à ruína e emigração -----
----- (200m) **início séc. xx** >> ponte de madeira sobre o rio uima | fluxos significativos entre margens ----- (350m) **1934** >> inauguração da luz eléctrica | contributo para desenvolvimento da região -----



09

cima "Eixo Histórico".
Fotografia digital de documentação da intervenção (geral).



10



11

cima & baixo "Eixo Humano & Tecnológico".
Fotografias digitais de documentação da intervenção (pormenores).

12

(0m) **12 maio 1834** >> criação do município de crestuma | decorrente da convenção de évoramonte
----- (100m) **14km** >> distância à sede do concelho | 470m distância entre
margens ----- (200m) **1963** >> inauguração da igreja nova |
autoria do arqt. mário morais soares ----- (300m) **12 julho 2001** >> foi
elevada a vila | 4,93 km² de área e 2 962 habitantes -----
----- (400m) **acessos** >> estradas municipais e EN 222 | necessidade de requalificação vias públicas ----
----- (500m) **indústria 1946** >> centenas de operários na fiação, fundição e serralharia | fregue-
sia pouco populosa ----- (600m) **1869** >> acto para transmissão de terre-
nos conforme lei vigente | era comum a alienação de terrenos públicos -----
----- (700m) **lenda santa marinha** >> cheia arrasta santa até crestuma | habitantes elegem-na padroeira ----
----- (800m) **lenda da ponte** >> grade de ouro encantada
| submersa no uima -----



12

cima "Eixo Humano & Tecnológico".
Fotografia digital de documentação da intervenção (geral).

13



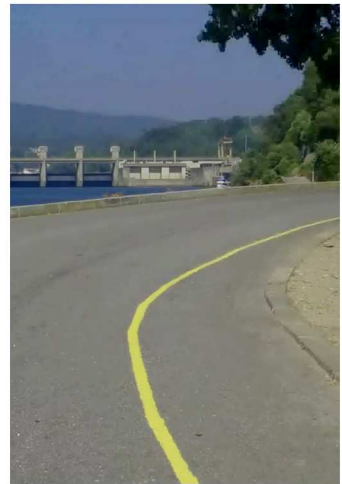
13

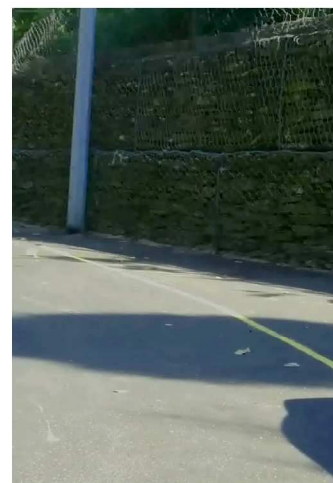
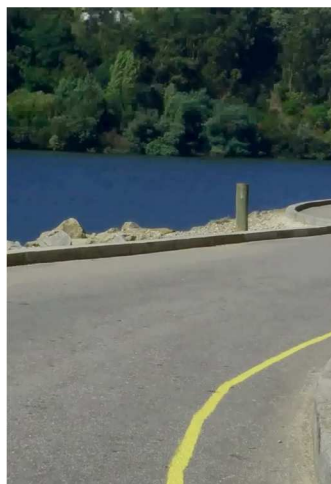
esquerda & direita "Eixo Ambiental".
Fotografias digitais de documentação da intervenção (pormenor & geral).

14



14





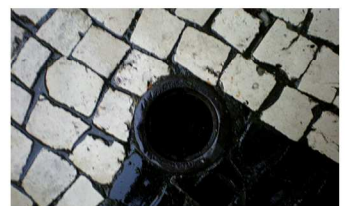
15

cima "Eixo Ambiental".
 Stills do vídeo de documentação da intervenção. 16 frames. 01min 15seg.



16

esquerda Esquízo de levantamento do sítio. A4, grafite, p&b.
direita Fotografias digitais de pormenores do local da intervenção.



17

CEDOFEITA SOM POSTAL

*Instalação Sonora. Mp3 e auscultadores. 8 pontos de escuta.
Audiowalk accionado por frequência FM codificada*







18

PORTO, Novembro 2009

Planta de implantação da proposta. Vegetal sobre manipulação digital.



19



20

cima & baixo "Travessa do Carregal".
Fotografias digitais de documentação da intervenção (pormenores).

Uma mulher carrega sacos de compras na mão, vem agasalhada até aos joelhos. Mira as varandas multibanco, mas o olhar segue preso à casa da sorte. Tira a carteira da mala e procura alguma coisa.

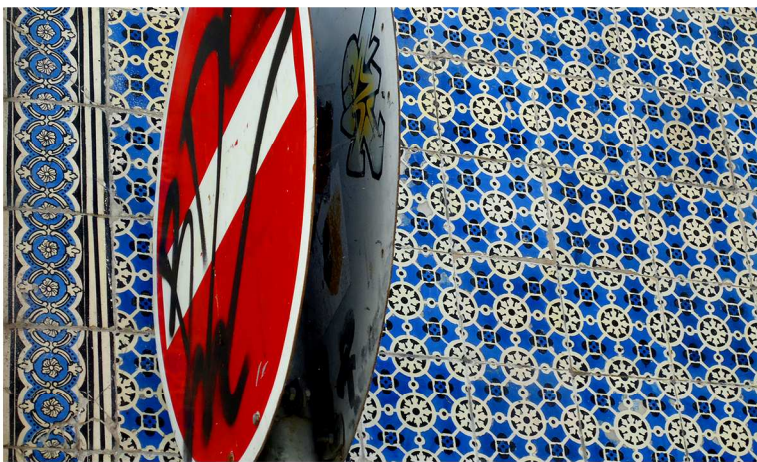
Mais à frente segue vagarosa uma senhora de idade, próxima do cruzamento. Chega à rua com dificuldade, sôfrega. Toc, Toc, Toc Aí, avistam-se duas placas de sinalização a ladear a travessa. Nas empenas stencils e lixo da noite anterior. A velhota sobe agora a guia do passeio com cuidado, espreita para um lado, para a sapataria no outro. Atravessa com cuidado a rua – mancha preta, mancha branca, preta, branca, preta e segue pela travessa íngreme, à direita. Uma loja de relógios do lado esquerdo.



21

cima "Travessa do Carregal".
Fotografia digital de documentação da intervenção (geral).

23



22



23

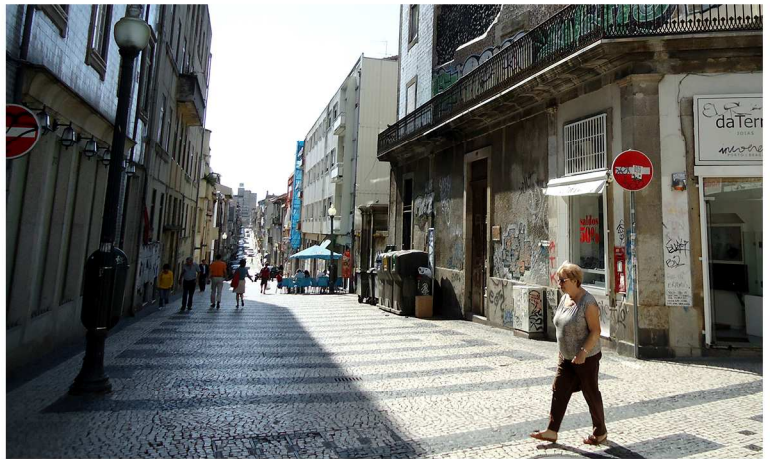
cima & baixo "Rua Miguel Bombarda".
Fotografias digitais de documentação da intervenção (pormenores).

O olhar desvia-se agora para um senhor de meia-idade. Parece falar sozinho, faz pequenos comentários a olhar as varandas. Avista o telefone azul que ficou para trás, distrai-se com duas miúdas que passam. Ao fundo da travessa, vem um cão vadio, a ladrar.

Avistam-se agora chapéus-de-sol e pessoas sentadas a tomar café vagarosamente, sente-se o cheiro. Cuidado, uma interrupção no pavimento prende a atenção. Alguém tropeçou fez dias, distraiu-se com a luz electrizante da loja dos chineses, pouco atrás, do lado esquerdo.

A luz verde palpitante da Farmácia destaca-se na fachada e pouco à frente mendigos aguardam no cruzamento. Curiosamente, ao lado da loja de luxo, como que a pedir os trocos de quem lá vai comprar modelitos. Dois vasos laranjas assinalam a sua nobreza.

Um pouco mais à frente a empena cega do edifício de esquina desvia-nos o olhar. Cinco, seis pessoas por ali passam e não hesitam em ignorá-lo, ainda que esteja repleto de grafites, um ou outro mais interessante. Só uma loja permanece com porta aberta nessa esquina. Proibido de um lado, do outro, emolduram a rua.

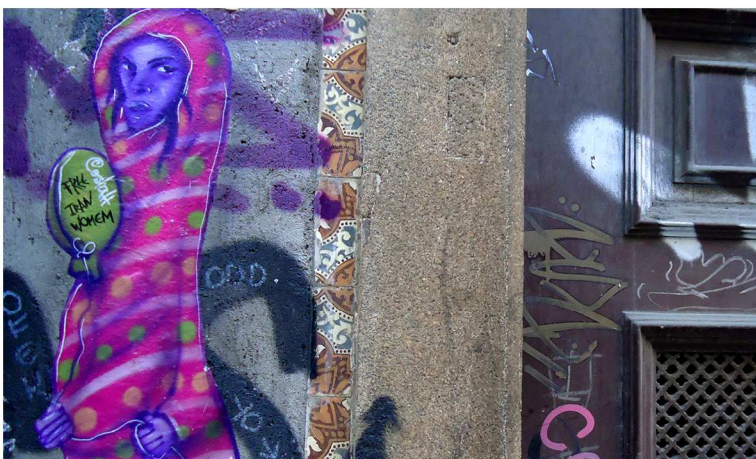


24

cima "Rua Miguel Bombarda".
Fotografia digital de documentação da intervenção (geral).



25



26

cima & baixo "Rua do Mirante".
Fotografias digitais de documentação da intervenção (pormenores).

Passada Miguel Bombarda, duas senhoras que parecem irmãs carregam sacos. Sem darem, conta um grupo de jovens cerca-as e ultrapassa-as, elas circulam sobre si mesmas, hesitam se devem parar, mas acabam por procurar refúgio nas galerias verde estridente à direita. Do outro lado, um stencil cor violeta ocupa o rés-do-chão desabitado, segura um balão. Uma casa de móveis de luxo, sem viva alma lá dentro contrasta com a fachada de pedra da igreja. Uma campainha à porta e candeeiro marcam o local. À esquerda agora surge outra travessa íngreme: azul, verde, vermelho. Sapatos e oculistas.

Passa agora outra velhota que atravessa a rua na diagonal, loja sim, loja sim: fechadas.

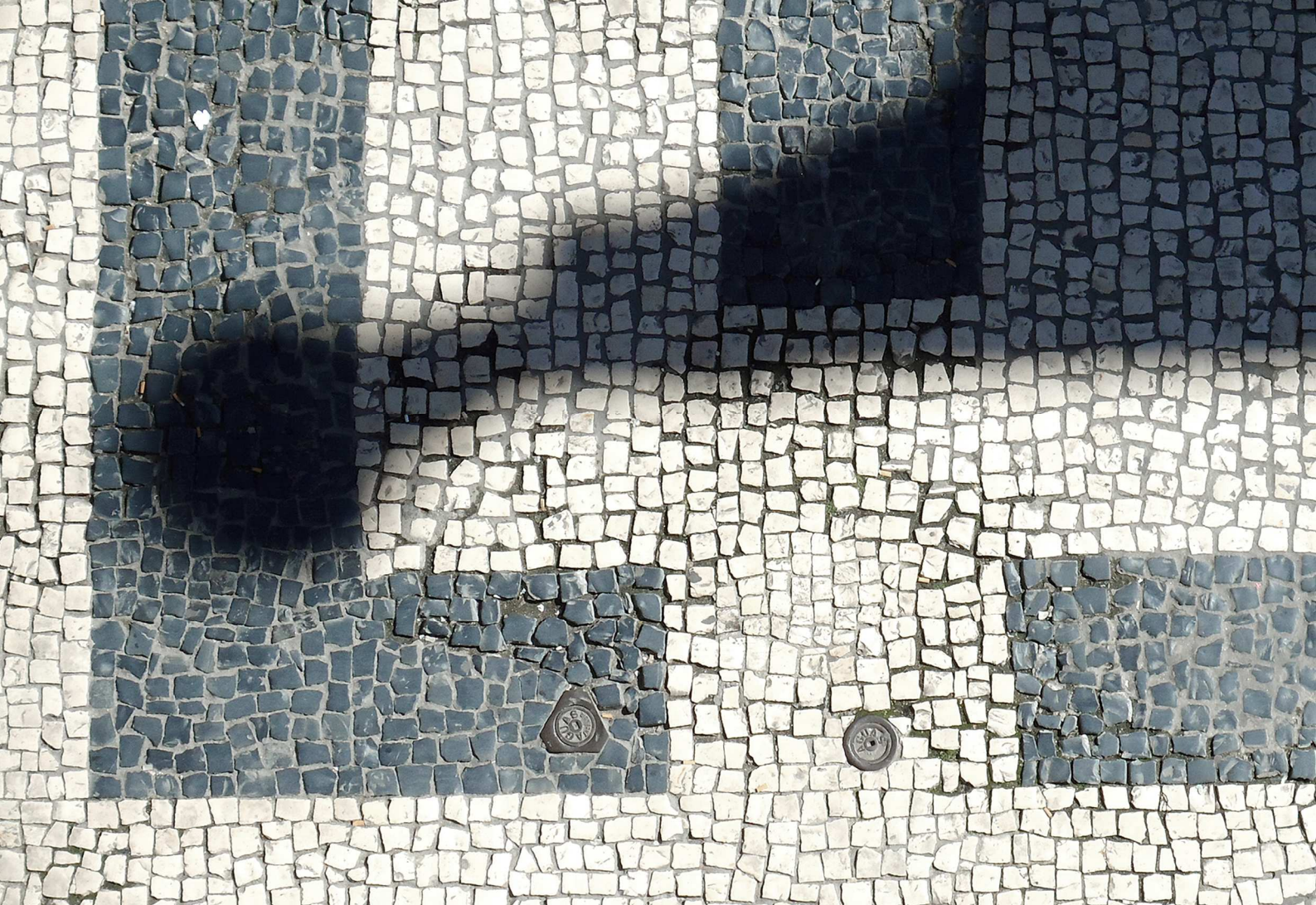
Mais à frente segue-se esplanada à esquerda, outra à direita. De dentro, um funcionário aguarda à porta, camisa branca e avental vermelho. Do outro lado, um toldo e gelados à porta. São muitas as floreiras que aqui existem à varanda. Ouve-se “1 euro por favor” e ouvem-se também automóveis, devemos estar perto do fim. Sobrevoam-nos agora duas pombas e acabam por para junto à loja de roupa. Um miúdo vem a correr e tenta apanhá-las, mas o ruído assustou-as. Preto, branco, preto, branco e um andaime azul à frente. Cuidado! Vem um rapaz de bicicleta, contorna os pinos e quase que cai.

Donde viria? Da esquerda, da direita ou vinha detrás? Já não o vês.



27

cima "Rua do Mirante".
Fotografia digital de documentação da intervenção (geral).



28

esquerda & direita "Travessa de Cedofeita".
Fotografias digitais de documentação da intervenção (pormenor & geral).

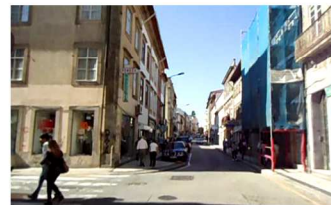
28



29

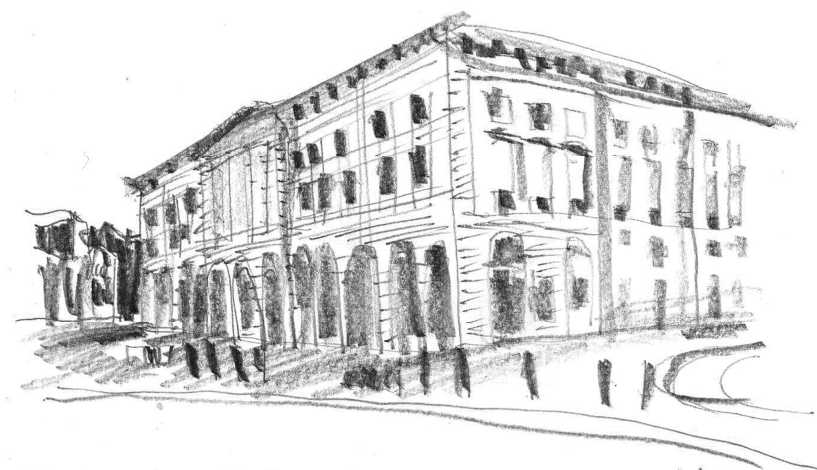
“Mais à frente segue vagarosa uma senhora de idade, próxima do cruzamento. Chega à rua com dificuldade, sôfrega. Toc, Toc, Toc Aí, avistam-se duas placas de sinalização a ladear a travessa. Nas empenas stencils e lixo da noite anterior. ”





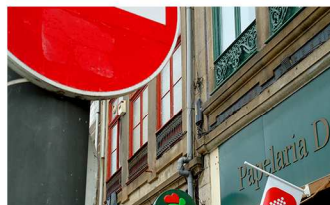
30

*cima "Rua de Cedofeita".
Stills do vídeo de simulação da intervenção. 32 frames. 5min 08 seg.*



31

esquerda Esquízo de levantamento do sítio. A4, grafite, p&b.
direita Fotografias digitais de pormenores do local da intervenção.



32

PERCURSO SONORO ACTIVADO POR GPS

Instalação Sonora. Telemóvel com Windows Mobile & aplicação GEOTour.

Audiowalk accionado por GPS, com 42 pontos recolha de som.

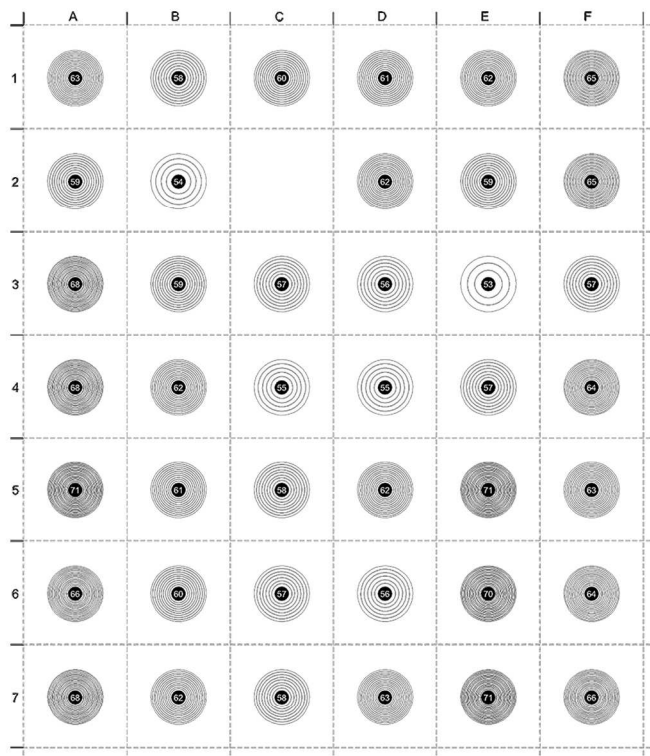


PRAÇA DE
PARADA LEITÃO

Sabor Autêntico

SINCE 1927
**SUPER
BOCK**
Sabor Autêntico

**SUPER
BOCK**
Sabor Autêntico

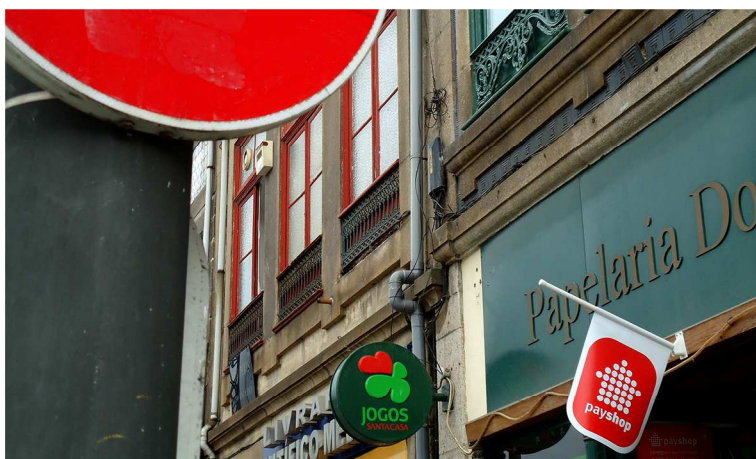




33

PORTO, Janeiro 2011

Planta de implantação da proposta. Vegetal sobre manipulação digital.

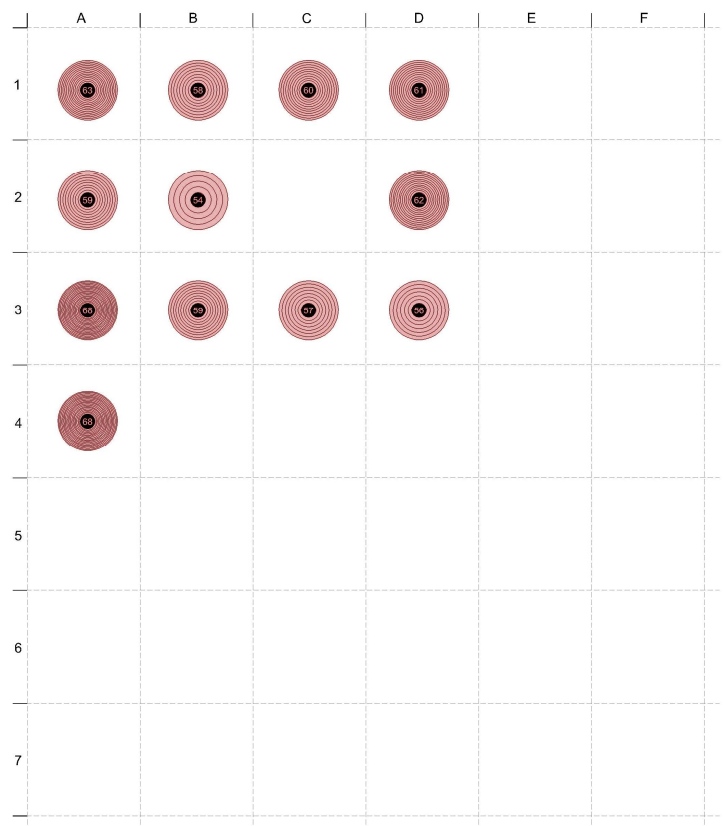


34



35

cima & baixo "Percurso A - Quarteirão Urbano".
Fotografias digitais de documentação da intervenção (pormenores).





36

cima "Percurso A - Quarteirão Urbano".
Fotografia digital de documentação da intervenção (geral).

37

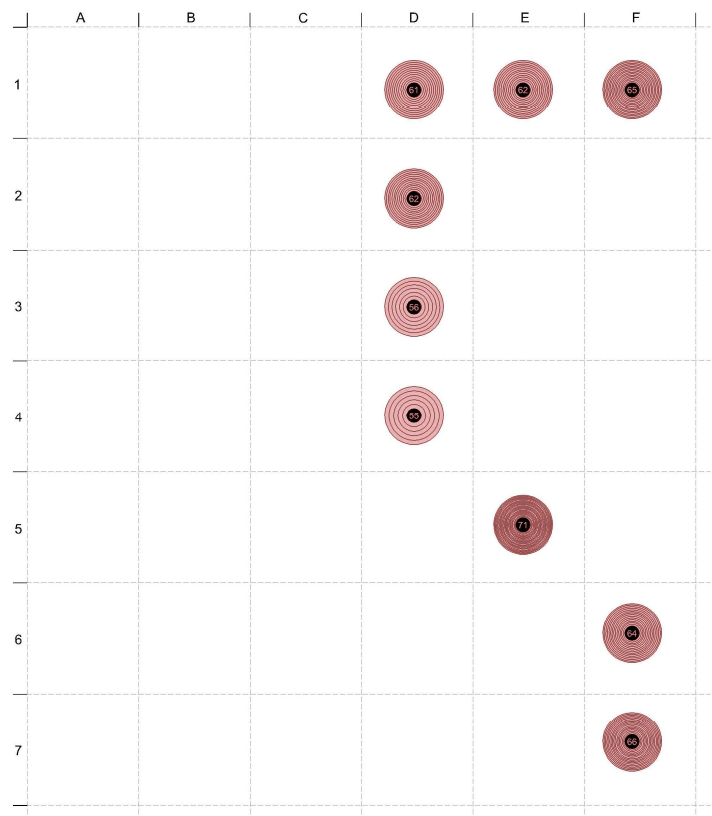


37



38

cima & baixo "Percurso B - Equipamento Público".
Fotografias digitais de documentação da intervenção (pormenores).





39

cima "Percurso B - Equipamento Público".
Fotografia digital de documentação da intervenção (geral).

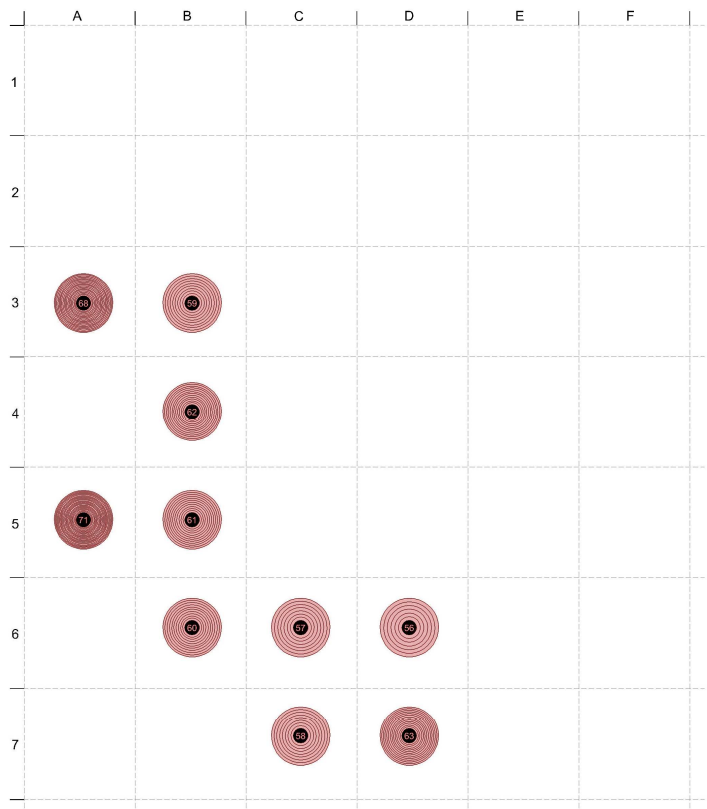


40



41

cima & baixo "Percurso C - Espaço Verde".
Fotografias digitais de documentação da intervenção (pormenores).





42

cima "Percurso C - Espaço Verde".
Fotografia digital de documentação da intervenção (geral).

41



43

esquerda & direita "Percurso C - Espaço Verde".
Fotografias digitais de documentação da intervenção (pormenor & geral).

42







45

cima "Percurso B - Equipamento Público".
 Stills do vídeo de simulação da intervenção. 32 frames. 2min 19seg.



46

esquerda Esquízo de levantamento do sítio. A4, grafite, p&b.
direita Fotografias digitais de pormenores do local da intervenção.



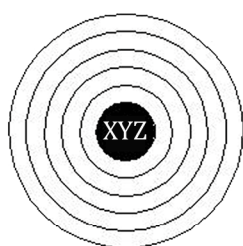
47

TORRES VEDRAS: concerto polifónico v. 2011

Instalação Sonora. Colunas emissão de som exterior./ambiente.

5 faixas mp3 intercaladas em loop 24h.







48

TORRES VEDRAS, Maio-Outubro 2011

Planta de implantação da proposta. Vegetal sobre manipulação digital.

49



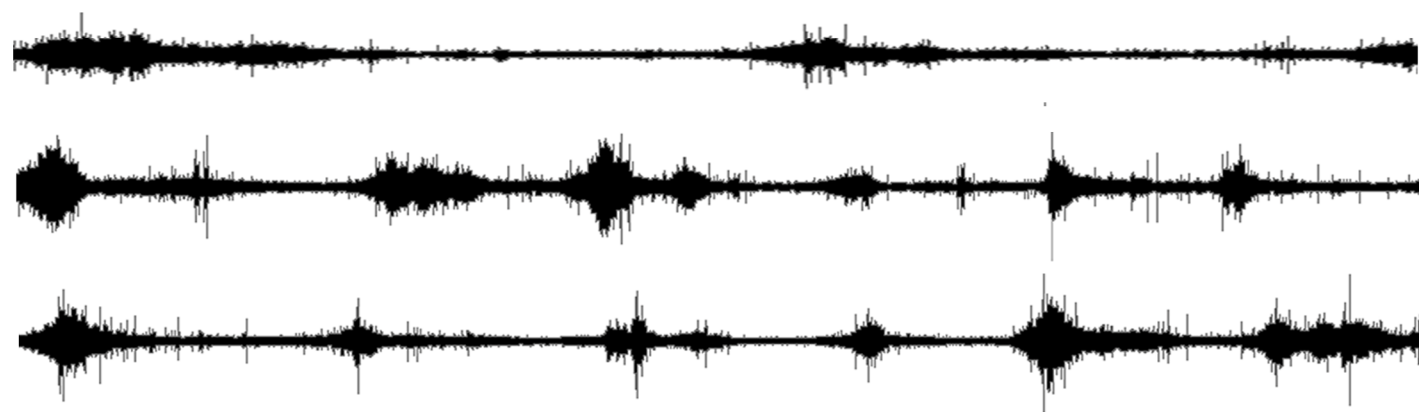
49



50

cima & baixo "Faixa Sonora 10h - Ambiente Cafeteria".
Fotografias digitais de documentação da intervenção (pormenores).

50





51

cima "Faixa Sonora 10h - Ambiente Cafeteria".
Fotografia digital de documentação da intervenção (geral).

51

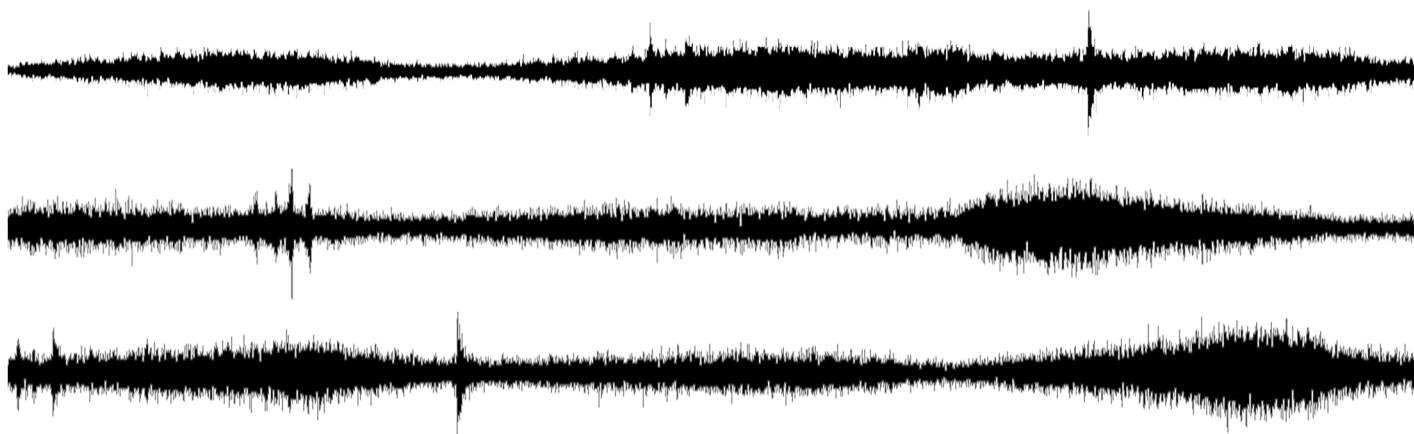


52



53

cima & baixo "Faixa Sonora 19h - Ambiente Estação Ferroviária".
Fotografias digitais de documentação da intervenção (pormenores).

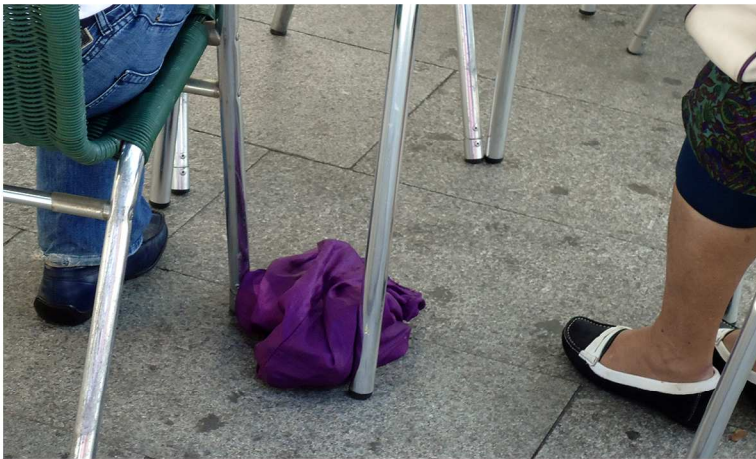




54

cima "Faixa Sonora 19h - Ambiente Estação Ferroviária".
Fotografia digital de documentação da intervenção (geral).

53

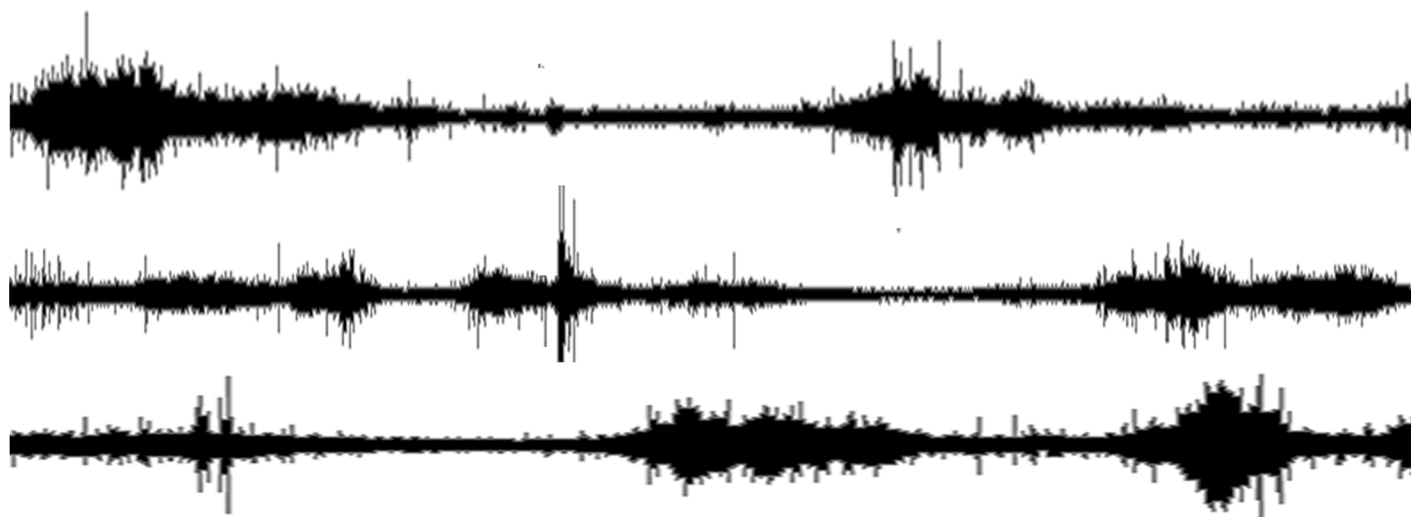


55



56

cima & baixo "Faixa Sonora 22h - Ambiente Esplanada".
Fotografias digitais de documentação da intervenção (pormenores).





57

cima "Faixa Sonora 22h - Ambiente Esplanada".
Fotografia digital de documentação da intervenção (geral).

55



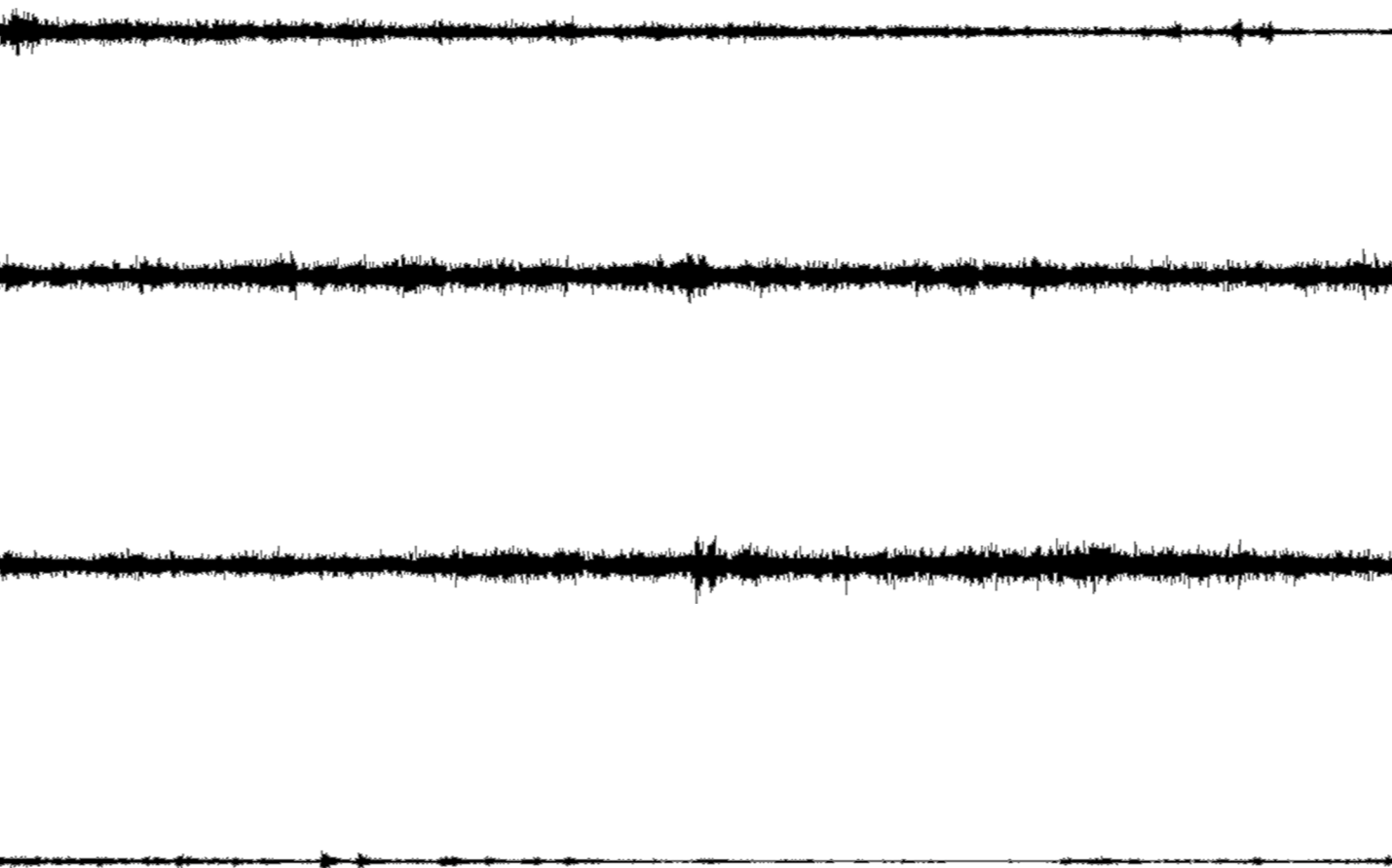
58

esquerda & direita "Praça do Município".
Fotografias digitais de documentação da intervenção (pormenor & geral).

56







60

cima "Faixa Sonora 19h - Ambiente Estação Ferroviária".
Audiograma da faixa áudio composta da intervenção. 02min 20seg.

59

Todas as imagens (01 a 60) são da autoria de Bárbara Fernandes Leite © 2011,
com exceção das vistas aéreas, disponíveis no sítio online: <http://maps.google.pt>.

